В.М.Жирмунский

ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В. М. Жирмунский

ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



Курс лекций

Под редакцией *З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1996

ББК 83
Ж66

Рукопись подготовлена к изданию *З. И. Плавскиным, В. В. Жирмунской*

Рецензенты: д-р филол. наук *Н. Я. Дьяконова* (Пед. Рос. гос. ун-т им. А. И. Герцена), д-р филол. наук *А. Б. Муратов* (С.-Петербург. ун-т)

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского университета

Жирмунский В. М.
Ж66 Введение в литературоведение: Курс лекций/Под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та. 1996. С. 440.
ISBN 5-288-01445-0

В. М. Жирмунский (1891—1971), выдающийся филолог, академик АН СССР, в лекциях, читанных в Ленинградском университете несколько десятилетий назад, подытожил многие свои оригинальные наблюдения в области теории и практики стиха; большое внимание в лекциях уделено изучению биографии писателя, литературно-критических оценок творчества писателей их современниками, научной библиографии и другим вопросам. Все положения лекционного курса аргументированы примерами из истории русской, западноевропейской и восточной литератур. Книга снабжена библиографическими отсылками к новейшим работам по данной тематике.

Для филологов — студентов, аспирантов и преподавателей, а также для учителей средней школы.

Ж $\frac{4603010000-027}{076(02)-96}$ 94—95(206—96)
ISBN 5-288-01445-0

ББК 83

ОБ АВТОРЕ И КНИГЕ

1

Автора этой книги — академика Виктора Максимовича Жирмунского (1891—1971) — подробно представлять читателю, вероятно, нет нужды. С именем ученого связана целая эпоха в истории отечественной филологии; его многочисленные труды давно вошли в русскую и мировую науку. Поэтому мы ограничимся лишь самой общей характеристикой его жизненного пути и отметим основные направления его деятельности. Более подробного рассказа требует история создания и публикации издаваемой ныне книги, которая лишь сейчас, через полстолетия после ее написания и через много лет после смерти автора, впервые увидит свет.

В 1908 году семнадцатилетним юношей, только что закончив Тенишевское училище, славившееся образцовым преподаванием гуманитарных дисциплин, Виктор Максимович поступает на историко-филологический факультет Петербургского университета. В стенах университета тогда трудилось много талантливых ученых и педагогов. Но особенно выделялось романо-германское отделение, созданное и в течение нескольких десятилетий руководимое академиком Александром Николаевичем Веселовским. К моменту поступления В. М. Жирмунского в университет Веселовского уже не было в живых, но на отделении продолжали трудиться его ученики — Ф. А. Браун, Д. К. Петров, В. Ф. Шишмарев и др., которые и стали наставниками Виктора Максимовича. Сосредоточившись главным образом на изучении немецкого языка и литературы, В. М. Жирмунский вместе с тем уже в студенческие годы обнаружил интерес и к проблемам русской литературы: он, в частности, стал участником пушкинского семинара, которым руководил профессор С. А. Венгеров.

По окончании в 1912 году университета Виктор Максимович был оставлен при кафедре романо-германской филологии для подготовки к профессорскому званию и, как тогда было принято, направлен на два года в Германию для углубленного изучения немецкого языка и литературы. В 1915 году он стал приват-доцентом Петербургского университета и с той поры с небольшими перерывами, по большей части вынужденными (1917—1919 гг. — профессор Саратовского университета, в годы Отечественной войны — профессор Среднеазиатского государственного университета и Ташкентского педагогического института и т. д.), трудился на разных кафедрах нашего университета. В 1933 году он стал здесь основателем кафедры истории западноевропейских литератур, которой заведовал до 1949 года. Под его руководством ведущие

сотрудники кафедры написали и в 1947 году опубликовали вузовский учебник «История западноевропейской литературы. Раннее Средневековье и Возрождение», который с тех пор выдержал четыре издания, переведен на иностранные языки и до сих пор остается настольной книгой студентов-филологов.

Человек огромной энергии, отличный организатор, Виктор Максимович Жирмунский чуть ли не с первых лет своей деятельности совмещал педагогический труд с участием в работе различных научно-исследовательских учреждений, с 1921 по 1935 год, будучи действительным членом Научно-исследовательского института сравнительного изучения литератур Запада и Востока, старшим научным сотрудником Института языка и мышления (1934—1935 годы), с 1935 по 1950 год — заведующим Западным отделом Института литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР, а с 1957 года до самой смерти — заведующим сектором индоевропейских языков Ленинградского отделения Института языкознания. О значении этой стороны деятельности Виктора Максимовича можно судить хотя бы по одному примеру. В качестве заведующего Западным отделом Пушкинского дома он возглавил работу редколлегии «Истории западноевропейских литератур», которая разработала подробный план издания многотомных сводов истории литератур Франции, Англии, Германии, Испании и Италии. Первые тома этих капитальных трудов, призванных обобщить итоги изучения отечественной и мировой наукой литератур Франции и Англии, начали выходить еще во время войны и в первые послевоенные годы при непосредственном участии Виктора Максимовича; работа над историей испанской литературы, близившаяся к концу, и над историей итальянской литературы была прервана в 1949—1950 годах, во время кампании «борьбы с космополитизмом», когда Западный отдел Института литературы был закрыт, и так и не была завершена.

Выдающаяся научная, научно-педагогическая и научно-организаторская деятельность В. М. Жирмунского получила всеобщее признание: в 1939 году он был избран членом-корреспондентом Академии наук СССР, а в 1966 году — ее действительным членом. Он состоял также членом-корреспондентом Баварской, Британской, Датской, Немецкой академий наук, почетным членом Саксонской академии наук, почетным доктором наук ряда зарубежных университетов и членом различных международных обществ. Многие ученые труды В. М. Жирмунского переведены на европейские языки и прославили на весь мир петербургскую — ленинградскую филологическую школу, достойным представителем которой он был на протяжении без малого шести десятилетий.

2

Правильнее было бы, впрочем, сказать, что Виктор Максимович не просто блистательно представлял эту школу; он был одним из ее создателей. Возникшая в стенах Петербургского университета в конце прошлого и в начале нынешнего столетия трудами учителей Виктора Максимовича, эта школа именно благодаря его трудам, трудам его соратников и учеников приобрела всемирную известность.

Разумеется, Виктор Максимович Жирмунский, как и всякий большой ученый, обладал яркой индивидуальностью, которая обнаруживалась и в выборе тем для исследования, и в тех аспектах темы, которые привлекали его преимущественное внимание, и, наконец, в присущей ему манере изложения материала. Но вместе с тем основные методологические принципы подхода к предмету изучения, вырабатывавшиеся В. М. Жирмунским в течение всей его научной жизни, стали характерными свойствами и всей петербургской филологической школы.

Один из этих принципов — уважительное отношение к факту. Конечно, факт — это всего лишь первоэлемент науки; всякое исследование опирается на собранные ученым факты. Но на фоне характерной для советской науки в течение многих лет идеологической концептуальности, во имя которой иногда приносились в жертву «неудобные» для данной концепции факты, под-

черкнутое внимание петербургской филологической школы к полноте фактического материала приобретало особое значение. Никогда и нигде Виктор Максимович не поддавался искушению поступиться безусловной верностью фактам ради заключения, самого эффектного внешне или казавшегося таким «актуальным», соответствующим сиюминутным идеологическим установкам.

Факт, каким бы интересным и неожиданным он сам по себе ни казался, для В. М. Жирмунского, как и для других деятелей петербургской филологической школы, никогда не имел самодовлеющего значения. Виктор Максимович не раз сравнивал факт с только что извлеченным из породы алмазом, который засияет всеми своими гранями лишь под руками умелого и талантливого гранильщика. Факты становятся прочным фундаментом, на котором вырастают самые широкие научные обобщения ученого.

В основе всех трудов Виктора Максимовича лежит универсальное знание. Эта необыкновенная широта научных горизонтов — одна из самых ярких особенностей В. М. Жирмунского-ученого. Подлинный филолог, он никогда не замыкался в рамки одной только из ветвей филологической науки. Известно, что первые его научные труды, появившиеся в 1913—1914 годах, были посвящены проблемам немецкого романтизма. Литература Германии осталась одной из самых любимых тем его занятий. Позднее он обратился и к русской литературе (таковы, например, его работы о русских символистах; особенно его привлекало творчество А. Ахматовой, к которому он обратился впервые еще в 1916 году и которому посвятил одну из последних своих книг), и к литературам Запада, прежде всего английской. Позднее он займется также изучением литератур Востока, а его труды в этой области, в частности исследования эпического творчества тюркских народов, составили заметную страницу в истории востоковедения.

Широкий по охвату материала цикл историко-литературных исследований В. М. Жирмунского был отнюдь не единственным предметом его научных интересов. Весьма значителен по широте проблематики и по достигнутым результатам цикл его языковедческих работ, куда вошли его труды по общему языкознанию, по сравнительной грамматике германских языков, по диалектологии, по истории немецкого языка.

Еще в 1920-е годы определился один из важнейших аспектов его филологических штудий — различные проблемы поэтики. В те годы по совместительству с работой в университете он заведовал отделом словесного искусства в Институте истории искусств; под его редакцией публиковалась непериодическая серия «Вопросы поэтики» и сборники «Поэтика». К этому же времени относятся публикации трех его книг: «Композиция лирических стихотворений» (1921), «Рифма. Ее история и теория» (1923), «Введение в метрику. Теория стиха» (1925), а также многочисленных статей, часть из которых вошла в сборник «Вопросы теории литературы» (1928).

Несколько позднее, в 30-е годы, в сферу его научных интересов прочно вошел фольклор, прежде всего различные проблемы происхождения и бытования народного эпоса.

Широта научных интересов, опирающихся на поистине энциклопедическую научную эрудицию, вывела В. М. Жирмунского на путь сравнительно-исторического исследования явлений мировой культуры. В 1924 году появилась в печати его докторская диссертация «Байрон и Пушкин». За ней последовали многие другие работы, в их числе капитальное исследование «Гете в русской литературе» (1937). При этом в трудах В. М. Жирмунского все более усиливаются акценты, с одной стороны, на национальное своеобразие восприятия элементов чужой культуры в культуре воспринимающей, а с другой стороны, на типологически близкие черты в развитии различных литератур, свидетельствующие о наличии общих закономерностей развития человеческой культуры.

Это вырабатывавшееся постепенно в трудах В. М. Жирмунского представление о необходимости комплексного изучения целостного процесса развития человеческой культуры — одно из важнейших методологических положений научного мировоззрения ученого. Именно поэтому, в частности, он

обращается к проблемам исторической поэтики, науки, принципы которой разрабатывал А. Н. Веселовский. В 1940 году работы Веселовского были изданы под редакцией и с большой вступительной статьей Виктора Максимовича; тогда же появляются и его собственные статьи, связанные с этой темой.

Комплексность исследования, как ее понимал В. М. Жирмунский, предполагает научный анализ любого литературного явления, ставшего предметом изучения, на всех его уровнях — от мельчайших элементов формы до целостных поэтических структур. Известно, что в 1920-е годы В. М. Жирмунский был близок к группе, составлявшей русскую «формальную школу» (В. Шкловский, Ю. Тынянов и др.). Однако, признавая необходимость тщательного и всестороннего изучения формы литературного произведения, он критически оценивал крайности «догматического формализма». Уже в 1923 году в статье, предпосланной переводу брошюры О. Вальцеля «Проблемы формы в поэзии», он отвергал тезис В. Шкловского «искусство как прием» и подчеркивал, что «эволюция стиля как единства художественно-выразительных средств или приемов тесно связана с изменением художественно-психологического задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи». В своих собственных трудах В. М. Жирмунский рассматривал форму литературного произведения в ее связи с общим замыслом художника, его мировоззрением и в контексте исторического и литературного процесса. Научному мышлению ученого была органически свойственна внутренняя диалектика мысли, позволяющая ему свободно переходить от частного к общему, от анализа к синтезу.

Сравнительно-исторический, типологический и функциональный подходы к изучению литературы синтезируются в научном творчестве В. М. Жирмунского. Они же лежат и в основе его курса лекций «Введение в литературоведение».

3

Публикуемый ныне текст курса Виктора Максимовича долгое время хранился в личном архиве ученого в двух вариантах: первый представляет собой стенограмму курса, прочитанного в 1945/46 учебном году на западном отделении филологического факультета и читавшегося затем в течение еще трех лет; второй вариант, в который автор внес некоторые существенные поправки, принадлежит к концу 1950-х — началу 1960-х годов, когда после длительного перерыва Виктор Максимович на несколько лет вернулся к чтению этого курса.

К этим лекциям он готовился задолго до того, как вынес их в студенческую аудиторию. Можно сказать, что, когда в первый послевоенный год он решился на это, он тем самым подводил итоги всей своей предыдущей тридцатилетней научно-педагогической деятельности.

Автору этих строк, тогда аспиранту кафедры истории западноевропейской литературы, довелось в качестве «вольнослушателя» вместе со студентами младших курсов прослушать лекции Виктора Максимовича. Для всех, кому посчастливилось присутствовать на этих лекциях, они наглядно демонстрировали, что́ такое истинная наука о литературе, в которой эрудиция и запас знаний озарены любовью к предмету исследования и отмечены безукоризненным вкусом.

Виктор Максимович не *читал* лекций; он беседовал со слушателями, вел с ними свободный и доверительный разговор, прибегая к листкам записей лишь тогда, когда надо было привести особенно длинную цитату из какого-нибудь редкого источника, большинство стихотворений цитируя по памяти. Впечатление было такое, что мысли лектора рождались тут же, в общении с нами, хотя, конечно, теперь-то я понимаю, какой труд стоял за этой видимой легкостью. А ведь то было время, когда на лекциях сиживали — иногда неделями — комиссии разного уровня. Недоверие к живому слову лектора стало нормой, в университетскую практику прочно вошло контрольное стенографирование целых курсов. Застенографирован был в том же

1945/46 учебном году и курс Виктора Максимовича. Именно это бюрократически-контрольное мероприятие и сохранило для нас текст интереснейшего курса, который — кто знает? — в иных обстоятельствах так и остался бы, быть может, зафиксированным лишь в памяти да в кратких конспектах его слушателей.

Горько вспоминать, какая судьба постигла и этот курс лекций, и его создателя всего через несколько лет. В апреле 1949 года, в разгар очередной кампании, на этот раз борьбы «с космополитизмом» и «веселовщиной», Виктор Максимович вместе с несколькими ведущими учеными филологического факультета (М. К. Азадовским, Г. А. Гуковским, Б. М. Эйхенбаумом) вынужден был уйти «по собственному желанию», а фактически был изгнан из университета. Этому предшествовало памятное заседание Ученого совета факультета 5 апреля (одна из самых мрачных дат в истории нашего университета), на котором В. М. Жирмунский и его коллеги были обвинены в пропаганде буржуазно-либеральных и космополитических воззрений в литературоведении. Об их научных трудах докладчик на заседании Ученого совета заявил, что они умрут прежде, чем истлеют на книжных полках.

К счастью, это «пророчество» оказалось столь же ложным, как и обвинения, которые ему предшествовали. Труды Виктора Максимовича Жирмунского с честью выдержали испытание временем. Ныне почти все они переизданы и вошли в золотой фонд нашей науки.

Пришла пора опубликовать и этот курс лекций. В 1956 году В. М. Жирмунский вернулся на филологический факультет профессором кафедры германской филологии. Тогда же он в течение нескольких лет снова читал курс введения в литературоведение, основательно его обновив и отредактировав. Незадолго до смерти он говорил о своем желании подготовить этот курс к публикации. Но не успел этого сделать. Уже после кончины Виктора Максимовича его жена и верный помощник Нина Александровна, благодаря энергии которой были переизданы все основные труды Виктора Максимовича, начала подготавливать и этот курс лекций к изданию. По ее просьбе за редактирование этой работы взялся один из ближайших учеников Виктора Максимовича — Ефим Григорьевич Эткинд. Однако осенью 1974 года власти вынудили его покинуть нашу страну, он успел отредактировать лишь треть курса. Параллельно с ним над подготовкой курса к изданию начала трудиться и Нина Александровна, но трагическая гибель не позволила ей завершить курс. Только сейчас завершили подготовку текста к публикации дочь ученого, Вера Викторовна, и автор этих строк.

Текст лекций воспроизводится нами по второму их варианту без сколько-нибудь существенных поправок. Сокращению подверглись лишь некоторые повторения, неизбежные при устном исполнении курса, но излишние в печати, да один из разделов, на котором слишком явственно лежит печать того времени, когда создавался курс; многие положения этого раздела ныне уже отброшены наукой. Вместе с тем нам хотелось по возможности сохранить разговорную интонацию, которая характерна для курса лекций. Мы стремились также к тому, чтобы читатель мог самостоятельно сопоставить научные позиции автора с современным состоянием науки. Этим объясняется появление в сносках указаний на новейшие научные труды, посвященные тем же проблемам, что затрагиваются в лекциях В. М. Жирмунского. Той же цели служат и ссылки на тексты, цитируемые в курсе и публикуемые нами по новейшим их изданиям, вышедшим часто уже после того, как курс был прочитан. Все цитаты, содержащиеся в курсе, сверены нами с оригиналами и в ряде случаев, когда речь идет об иностранных авторах, приведены в новейших переводах.

4

Об оригинальности замысла курса В. М. Жирмунского свидетельствует уже само расположение материала. К стенограмме одной из лекций, хранящихся в архиве Виктора Максимовича, приложен план построения курса. Воспроизведем его:

«1. Литературная пропедевтика: текстология, творческая история, источники произведения, биография писателя (личная, общественная, литературная), критика.

2. Теория литературы.

3. Поэтика:

Литература в ряду других искусств;

Поэзия как словесное искусство;

История поэтики (нормативная, историко-сравнительная, историческая);

Основные разделы поэтики. Метрика. Стилистика. Теория жанров. Понятие стиля.

4. Историко-литературный процесс».

Курс лекций был прочитан Виктором Максимовичем в строгом соответствии с намеченным планом. Вслед за общей вводной лекцией следует обширный раздел, названный автором «литературной пропедевтикой». В сущности говоря, этот раздел посвящен характеристике ряда вспомогательных дисциплин, входящих в литературную науку: текстологии, источниковедения, комментирования текста, творческой истории произведения, проблемы авторства и биографии писателя и др.

В большинстве печатных курсов «Введения в литературоведение» эти проблемы не занимают сколько-нибудь значительного места и, во всяком случае, рассматриваются попутно, в связи с соответствующими разделами теории и истории литературы. Думается, однако, что В. М. Жирмунский, посвятив пропедевтическому, в сущности говоря, вводному разделу более трети всего текста, опирался на свой педагогический опыт: разговор о литературе как о предмете научного исследования начинается с наиболее очевидных и вместе с тем важных аспектов изучения литературного процесса и творчества писателя, таких аспектов, которые подготавливают слушателя (а теперь и читателя) к восприятию более сложных проблем теории и истории литературы.

Раздел, посвященный собственно теории литературы, т. е. анализу специфики художественного отражения, общим закономерностям исторического развития литературы, в частности смены литературных направлений и стилей и т. д., занимал в курсе сравнительно небольшое место: он излагался в трех лекциях. Это связано отчасти с тем, что курс теории литературы читается в университетах отдельно, а курс, прочитанный В. М. Жирмунским, призван был лишь подготовить слушателя к освоению этого сложного раздела науки о литературе. В этой части лекционного курса В. М. Жирмунского, наряду с рассуждениями о художественном познании и его особенностях, об эмоционально-оценочной природе художественного образа, о подвижности границ художественности в литературе и т. д., рассуждениями, сохранившими и сейчас актуальный смысл и научное значение, содержалось и некоторое число идей, которые сегодня выглядят явно устаревшими. Такова, в частности, оценка реализма, в которой это понятие выводится за пределы определенной исторической эпохи и рассматривается как тенденция, прослеживаемая на протяжении всей истории искусства. В то время, когда читался курс, эта точка зрения была господствующей в отечественной эстетической теории. Лет через десять-двенадцать сам В. М. Жирмунский стал одним из инициаторов пересмотра этой антиисторической концепции: именно его выступление на дискуссии о реализме, состоявшейся в Москве в 1957 году, наиболее четко и последовательно утверждало представление о реализме как о категории исторической, как о художественной системе, складывавшейся в истории западноевропейских литератур в XIX веке (то, что мы сейчас называем классическим, а прежде критическим реализмом). В еще большей мере печать времени лежит на характеристиках объективности и «объективизма», тенденциозности искусства, «чистого искусства», партийности в литературе, классовости и народности искусства. Именно страницы, посвященные этим последним проблемам, исключены при подготовке лекций к изданию.

Конечно, не нам упрекать В. М. Жирмунского сегодня за то, что он отдал дань времени, в котором жил и творил: все мы, только входившие

тогда в науку или многоопытные профессора, повинны в том же, и только сейчас начинаем многое пересматривать и оценивать по-иному. Заметим, что эта дань времени в курсе лекций Виктора Максимовича занимает удивительно скромное по тем временам место и, в общем, легко отделяется от остального материала курса без большого ущерба для его сегодняшних читателей. Видимо, все-таки не только формальными соображениями, но и своеобразным внутренним сопротивлением материалу можно объяснить лапидарность, присущую второму разделу курса. Вот почему при подготовке этого издания редакторы позволили себе исключить несколько страниц из этого раздела, выглядящие сегодня устаревшими, что и привело к сокращению раздела до двух лекций, посвященных познавательной и эмоционально-оценочной функции искусства, а также границам художественной литературы и литературному процессу. Думается, что Виктор Максимович, будь он сегодня с нами, не обиделся бы на нас за это.

Третий раздел курса — проблемы поэтики и стилистики — занимает в лекциях центральное место. Примечательно, что поэтика и стилистика рассматриваются в курсе не только в историко-литературном и литературно-критическом аспектах, т. е. как существенные направления в исследовании различных исторически бытовавших художественных систем — классицизма, романтизма, символизма и др., а также отдельных литературных произведений, но и в плане теоретическом: в этом отношении особенно интересны частые и пространные экскурсы автора в общую и историческую поэтику. Третий раздел охватывает весьма широкий круг проблем: среди них особенно тщательно разработаны вопросы стихосложения, метрики и рифмы, поэтической семантики (учение о тропах и т. д.) и поэтического синтаксиса. Виктор Максимович обстоятельно характеризует роды и виды литературы, более кратко (быть может, слишком кратко) говорит о теории жанров и завершает этот раздел определением понятия стиля, выделяя стили индивидуальные, стили литературных направлений и то, что он называет «стилем эпохи». Разумеется, есть в этом разделе и некоторые пробелы (так, например, в поле зрения В. М. Жирмунского не попала ирония как один из тропов), и кое-какие спорные суждения и определения (например, вопрос о градации силы ударений в речи прозаической и стихотворной, о различии ритмических законов стиха и музыки, об особенностях рифмы в русском стихосложении XVIII века и некоторые другие рассуждения В. М. Жирмунского по теории стиха вызывали споры в то время, как, впрочем, нередко остаются спорными в нашей науке и до сих пор).

Завершает курс общее понятие историко-литературного процесса, в котором, при всей лаконичности изложения материала, содержатся размышления автора о соотношении общих закономерностей литературного процесса и национального своеобразия, о роли традиций и их трансформации в литературных движениях различных эпох, о проблеме взаимодействия литератур в их стадиальном развитии.

5

Одно из достоинств курса В. М. Жирмунского — пронизывающий его историзм. Ни одно из вводимых автором основных понятий не представлено в виде некой формулы, застывшей и действительной на все времена. Напротив, пафос лекций состоит прежде всего в утверждении изменчивости этих понятий, их различного объема и толкования в разных исторических условиях у разных народов. Так, рассказывая о типах стихосложения, Виктор Максимович повествует об истории формирования силлабического, тонического и силлабо-тонического стихосложения в разные эпохи у германцев, англо-саксов, романских народов и в России, связывая специфику эволюции того или иного типа стиха с особенностями языка, исторического развития и художественного мышления различных народов.

Происхождение рифмы В. М. Жирмунский демонстрирует на примере русских былин. А характеризуя жанры прозы и поэзии, автор лекций не

только развертывает панораму формирования этих жанров, не только характеризует специфическое истолкование их на разных этапах истории литературы, но и показывает размывание жанровых границ в новой и новейшей литературе. Подобные примеры легко приумножить, ведь, в сущности, все понятия, анализируемые в курсе, предстают здесь в исторической перспективе, в постоянной их изменчивости и эволюции.

В результате исторического подхода к материалу курс лекций Виктора Максимовича превращается как бы в компендиум истории мировой литературы. Рассматриваются основные ее этапы — от возникновения искусства в первобытном обществе и культуры античной через средневековую литературу Западной Европы, России и стран Востока, литературу европейского Ренессанса, классицизма, Просвещения, романтизма, классического реализма вплоть до различных течений второй половины XIX и начала XX века как в Европе, так и в России.

С этим историческим подходом к проблематике курса связана пронизывающая все лекции диалектика общего и особенного. В. М. Жирмунский на протяжении всего курса сосредоточивает внимание своих слушателей в равной мере и на общих закономерностях литературного процесса, и на национально-своеобразном функционировании этих закономерностей, и на индивидуальных особенностях стиля крупнейших художников слова.

Поставив перед собой подобную сложную задачу, Виктор Максимович тщательно отобрал «иллюстративный» материал для лекций. По богатству и многообразию имен, привлекаемых для анализа, это пособие не имеет себе равных среди книг, бытующих в вузовской практике. Наряду с именами широко известными и часто привлекаемыми в такого рода курсах, В. М. Жирмунский нередко обращается и к авторам «экзотическим».

Конечно, среди множества авторов, привлекаемых для анализа в курсе, есть несколько «любимых», особенно часто используемых. Это, естественно, Пушкин и Блок в русской литературе, Шекспир, Гете и Байрон — в западноевропейской. И, что особенно интересно, есть в курсе, так сказать, «стержневые» тексты, к которым автор обращается из лекции в лекцию. Таково, в частности, пушкинское стихотворение «Для берегов отчизны дальной...». Подобное использование «сквозных», «стержневых» образцов имеет большое методическое значение. На их примере наглядно раскрывается многогранность литературоведческого анализа; этому анализу придается своеобразная «стереоскопичность», объемность и глубина.

Отметим в заключение еще одну особенность характеризуемого курса лекций. Этот курс — не просто свод знаний, накопленных отечественной и мировой наукой о литературе. Многие положения курса опираются на собственные исследования В. М. Жирмунским различных аспектов теории и истории литературы, поэтики и стилистики. Когда, к примеру, Виктор Максимович рассказывает о своих наблюдениях над двумя стихотворениями, которые долгое время приписывались Баратынскому, и на основании этих наблюдений отвергает авторство Баратынского (что позднее было подтверждено и принято и другими исследователями), он тем самым вовлекает слушателя и читателя в творческую лабораторую ученого. Когда он повествует о сложном характере воздействия поэзии Байрона на творчество Пушкина и его русских современников, прибегая к аргументам, содержащимся в его работе «Байрон и Пушкин», когда, наконец, он ссылается на свои труды по рифме и другим проблемам, затрагиваемым в курсе, в доказательство своей, особой точки зрения, не совпадающей с общепринятыми воззрениями на ту или иную проблему, перед читателем возникает образ не только талантливого, знающего и многоопытного учителя, но и большого ученого, своим собственным примером зовущего смело шагать нехоженными тропами в науке, относиться к ее завоеваниям уважительно, но критически. Все вместе это и определяет практическое и научное значение курса лекций Виктора Максимовича Жирмунского.

Подготавливая лекции Виктора Максимовича к печати, Вера Викторовна Жирмунская и автор этих строк хотели бы посвятить свой труд светлой

памяти безвременно ушедшей из жизни верной спутницы и помощницы Виктора Максимовича — Нины Александровны Жирмунской, которая так много сделала для переиздания трудов ученого. Мы хотели бы выразить глубокую признательность и всем тем, кто способствовал появлению в свет этой книги, прежде всего ректору Санкт-Петербургского университета Людмиле Алексеевне Вербицкой, декану филологического факультета Всеволоду Дмитриевичу Андрееву, сотрудникам кафедры истории зарубежных литератур (заведующая — Ирина Петровна Куприянова) и, конечно, Нине Яковлевне Дьяконовой и Аскольду Борисовичу Муратову, взявшим на себя труд рецензирования этой рукописи, а также Ефиму Григорьевичу Эткинду, который принял участие в редактировании книги на раннем этапе; его ценные советы и замечания были учтены автором этой статьи при окончательной ее доработке. В работе редакторы исходили из убеждения, что эта книга будет долгие годы служить надежным и верным помощником каждому, кто захочет постигнуть основы науки о литературе, — будь то студент-филолог или просто любознательный читатель.

З. И. Плавскин



Лекция 1

ЧТО ТАКОЕ НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ?

Литературоведение — это наука о литературе. Следует, однако, поставить вопрос: может ли существовать наука о литературе? Нужна ли вообще такая наука?

Литературное произведение, так же как картина, как музыкальная пьеса, доставляет нам непосредственное художественное наслаждение, и нам кажется, что когда мы читаем художественное произведение, то понимаем его без каких-либо сложных вспомогательных средств. Конечно, такое непосредственное понимание, интуиция, художественное чувство необходимы: литературное произведение — это не исторический или юридический документ, имеющий объективное логическое содержание; это вещь, которую мы должны пережить. И если у человека не развито непосредственное восприятие художественного произведения, то никакая наука о литературе ему не поможет. Вместе с тем подобное восприятие воспитывается. И здесь вспомогательным средством может явиться наука о литературе.

Но непосредственное, интуитивное восприятие литературного произведения, как бы оно ни было развито, — только первая ступень. За ней могут идти дальнейшие ступени, более высокие, а иногда необходимо еще кое-что, дополняющее его. Возьмем какое-нибудь современное литературное произведение, например, книгу В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Для того чтобы понять содержание, смысл этого произведения, нам ничего дополняющего не нужно. Нам хорошо известно то, о чем здесь рассказывается; своими образами книга непосредственно воздействует на наше живое человеческое чувство. Но вот другое произведение, относящееся к немного более раннему времени, — «Тихий Дон» Шолохова. Чтобы ввести нас в круг того, о чем рассказывает этот роман, особенно тех, кто не был современником событий первой империалистической и граждан-

ской войн, нужны какие-то предварительные комментарии. Это могут быть, например, сведения этнографического характера, связанные с жизнью донского казачества, кое-какие словесные комментарии для характеристики речевой манеры героев.

Пойдем еще дальше в прошлое, возьмем произведение классической русской литературы — «Рудин» Тургенева (1856). Его герой — красноречивый молодой человек, проповедующий прекрасное и высокое, своими пламенными речами заражающий сердца молодежи. Он встречается с девушкой, которая откликается на его слова, которая ждет подвига в жизни, и этот жизненный подвиг в ее сознании неотделим от личного переживания, любви. И вот оказывается, что яркая проповедь Рудина — только слова, она возвышает душу, но неспособна реализоваться в жизни. Это общечеловеческое содержание понятно без комментариев. Читателю, художественно восприимчивому, понятно и то, ка́к Тургенев изображает Рудина. Когда он «мягко и ласково, как странствующий принц» подходит к роялю и просит Наталью сыграть ему, — это элемент художественного образа, который запоминается, который действует на читателя. Но это еще не есть понимание произведения до конца. Если поставить вопрос о том, почему появляется этот красноречивый молодой человек, который будит сердца, но к подлинному действию, к подлинному переустройству жизни неспособен, то для того, чтобы это понять, нужно знать особенности общественной жизни России того времени, то, почему в условиях тогдашней политической жизни высокий идеалистический порыв не мог воплотиться в реальное действие, что стало возможным впоследствии, в 50—60-х годах, когда выступили революционеры-разночинцы; почему тургеневский герой, столь одаренный и по-своему оказывавший столь глубокое влияние на окружающих, должен был ограничиться словами, почему он чувствовал себя и на самом деле был «лишним человеком». Опять-таки, если поглубже всмотреться в тот мир высоких идей и высоких чувств, в котором живет Рудин, то здесь не обойтись без комментария.

Тургенев пишет, что «Рудин начинает читать ей (Наталье. — *В. Ж.*) Гофмана, или „Письма“ Беттины, или Новалиса, беспрестанно останавливаясь и толкуя то, что ей казалось темным». В этой фразе многое может оказаться неясным для нас, например, что́ это за «Письма» Беттины, которые Рудин читает Наталье, и почему эти письма так важны? Беттина Арним — девушка из романтического круга, которая любила старика Гете, писала ему восторженные письма, пытаясь разбудить его к творческой и политической деятельности. «Письма» Беттины пользовались в кругу русских романтиков особой любовью, входили в круг романтической литературы так же, как сочинения немецкого поэта-романтика Новалиса, который здесь назван.

И дальше: «Рудин был весь погружен в германскую поэзию, в германский романтический и философский мир, и увлекал ее за собой в те заповедные страны. Неведомые, прекрасные, раскрывались они перед ее внимательным взором; со страниц книги, которую Рудин держал в руках, дивные образы, новые, светлые мысли так и лились звенящими струями ей в душу, и в сердце ее, потрясенном благородной радостью великих ощущений, тихо вспыхивала и разгоралась святая искра восторга...» [1].

Это уже характеристика, связанная с определенной эпохой, духовный портрет человека 30-х годов, выросшего на немецкой идеалистической философии, на поэзии немецких романтиков, а не общественного деятеля, ставящего перед собой социальные проблемы. Рудин «лишний человек» потому, что умеет только увлекаться возвышенными романтическими мечтами, в мире которых он живет: это социальный тип своего времени.

Нужно прибавить к этому еще одно. Когда мы знакомимся с биографией Тургенева и с творческой историей романа «Рудин», то узнаем, что Тургенев использовал как материал, показал как социальный тип молодого Бакунина, который был проповедником немецкой идеалистической философии и романтической поэзии еще в те годы, когда не был политическим деятелем, анархистом. Молодой Бакунин, друг Белинского, вдохновлявший его в юные годы, друг Тургенева, как узнаем из его переписки, — вот реальный прототип Рудина. И даже фабула романа — рассказ об отношениях Рудина к Наталье — тоже восходит к подлинным фактам. История Рудина и Натальи воспроизводит отношения молодого Бакунина с сестрами Беер, подругами сестры Бакунина, Татьяны. Тургенев изобразил Бакунина и его отношения с Софией Беер как социально-типичное явление, как случай, раскрывший перед ним психологию русских «идеалистов 40-х годов».

Произведение отошло от нас в прошлое, и если мы понимаем общечеловеческую его сторону, то настоящий его смысл, заключающийся в изображении общественных отношений в России в определенное время, для своего реального понимания требует комментария.

Еще один аналогичный пример: образ Татьяны в «Евгении Онегине». Конечно, этот образ мечтательной поэтической русской девушки во всей его нравственной чистоте многое говорит нашему непосредственному чувству. Но есть в Татьяне черты своего времени, которые выступают в ее психологическом облике:

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная, боязлива.

---

[1] Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 5. М., 1980. С. 249. — Здесь и далее примечания редакторов.

Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой...[2]

Задумчивость — ее подруга
От самых колыбельных дней... (V, 41)

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход... (V, 42)

Это не просто мечтательность, это, можно сказать, мечтательность определенного времени, связанная с сентиментально-романтической атмосферой, окружавшей Татьяну, с усадебной культурой, с определенной исторической эпохой и общественной средой.

Но Пушкин продолжает свою характеристику:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо... (V, 42)

Значит, «обманы» Ричардсона и Руссо — сентиментальной литературы XVIII века — сыграли существенную роль в воспитании сентиментально-романтического склада Татьяны.

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты,
Плоды сердечной полноты,
Вздыхает, и, себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвеньи шепчет наизусть
Письмо для милого героя... (V, 52)

Письмо Татьяны Онегину связано с этим кругом чтения, который воспитывает Татьяну.

Здесь тоже нужен комментарий. Недостаточно сказать, что Юлия — героиня романа Руссо «Новая Элоиза» или что Дельфина — героиня романа г-жи де Сталь. Нужно понять ту историческую атмосферу, из которой вырастает круг представлений, воспитавших Татьяну и ставших историческими чертами ее образа.

То же об Онегине, по крайней мере об Онегине, каким он представляется Татьяне:

Теперь с каким она вниманьем
Читает сладостный роман.
С каким живым очарованьем

[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. II. Л., 1977. С. 41.— Далее, кроме специально оговоренных случаев, при ссылке на это издание в тексте указываются том и страница.

Пьет обольстительный обман!
Счастливой силою мечтанья
Одушевленные созданья,
Любовник Юлии Вольмар,
Малек-Адель и де Линар,
И Вертер, мученик мятежный,
И бесподобный Грандисон,
Который нам наводит сон, —
Все для мечтательницы нежной
В единый образ облеклись,
В одном Онегине слились. (V, 51)

Кто такие Малек-Адель и де Линар? В примечаниях это, наверное, разъяснено, может быть, это даже и не так важно. Но на этом примере, как и на примере «Рудина», можно увидеть, как образ героя и образ героини приобретает исторические черты.

И потом, когда Татьяна приходит в кабинет Онегина, где она ближе узнает героя по «теплым следам» его жизни:

...И вид в окно сквозь сумрак лунный,
И этот бледный полусвет,
И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чугунной
Под шляпой, с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом. (V, 127—128)

Наполеон, Байрон, романтический полусвет кабинета Онегина — все это тоже является историческими чертами, требующими объяснения. При всей бесконечной доходчивости пушкинского произведения и бесконечной его человечности, эти черты все-таки останутся пустым местом для того, кто не знает исторических аллюзий (намеков), которые придают живую конкретность художественным образам Пушкина.

Обратимся к примеру еще более отдаленной литературы: «Путешествия Гулливера» Свифта. Эта книга не только классическая, она стала и детской (правда, в адаптированной форме). Очевидно, рассказ о том, как Гулливер попадает в страну, где царствуют мудрые кони, а звероподобные люди являются их рабами, не только имеет общечеловеческие черты, но и обладает той мерой занимательности, которая позволяет сделать «Путешествия Гулливера» (как и «Робинзона Крузо» Дефо) детской книгой. Тем не менее замысел Свифта требует большого и специального комментария. В сатире Свифта человеку, который привык мыслить себя мерой всех вещей, который весь мир меряет по своему росту, — в этом смысле человеку догматического мировоззрения, — противопоставляется человек, который в известном смысле понял относительность всех человеческих отношений, прежде всего социальных. Когда лилипуты, с которыми встречается человек нормального роста, обнаруживают те же страсти, которым человек приписывает абсолютную значимость, когда у них оказывается такое же государство,

то для человека нормального роста видеть эту комедию социальной жизни, разыгрываемую лилипутами, значит понять ее относительность. Следовательно, в этом произведении заключена глубокая философская мысль, острая социальная критика. И предмет этой социальной критики — общественные нравы, быт современной Свифту Англии, ее парламентский строй, завоевательные войны, колониальная политика и т. д. Все это, конечно, требует комментария, несмотря на то, что мы можем читать роман Свифта и не замечая этих вещей. А уж, конечно, если ребенок читает Свифта, то он замечает только занимательность книги.

Возьмем в этом ряду еще последний пример — «Дон Кихот» Сервантеса. «Дон Кихот» стал не только общечеловеческой книгой, но также любимым детским чтением. Как общечеловеческая книга «Дон Кихот» дает образ идеалиста, который не замечает реальной жизни, терпит в ней катастрофы, попадает в смешные положения и в конце концов обнаруживает практическую несостоятельность своих возвышенных идеалов, хотя идеалы эти в определенном смысле остаются выше той низменной практической действительности, которой они противостоят. Но ведь эта сторона «Дон Кихота» в истории понимания образа героя, в истории восприятия книги обнаружилась лишь постепенно. Лишь постепенно общечеловеческая значимость образа Дон Кихота, скажем, как ее трактуют Тургенев или Гейне, выделилась из того реального литературного контекста, в котором книга Сервантеса воспринималась первоначально как пародия на рыцарский роман, в иронической форме воспроизводящая обычные ситуации, обычные обороты речи тех подлинных рыцарских романов, которые читались еще современниками Сервантеса. Пародийность «Дон Кихота» нередко заслоняла от читателей другую его сторону. А ведь это роман, который с необычайной полнотой и яркостью изображает реальную жизнь Испании того времени, так, как это делалось в существовавших в то время в Испании так называемых «плутовских романах», где герой из низов общества, странствующий по стране, попадающий в разные положения, видит жизнь во всей ее неприглядности. Иными словами, это роман социальный, содержание которого глубоко отражает общественную жизнь Испании того времени. Это, может быть, заслонено от нас временем, во всяком случае, не стоит на первом плане, а раскрывается путем исторического комментария.

То же относится к стихам. Современное нам стихотворение чаще всего не потребует от нас никакого исторического объяснения. Оно совершенно непосредственно говорит нам своим содержанием. Есть стихи и более давнего времени, сохраняющие живую непосредственность своего лирического содержания, человеческого переживания, которое в него вложено. Мы всегда отмечаем гениальную простоту Пушкина. Сказано все так про-

сто, без всяких вычурностей, что даже не знаешь, на чем держится поэтичность такого стихотворения:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем:
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим. (III, 128)

Стихи, которые представляют как бы простую, лирическую человеческую речь. Может быть, стихотворение это звучит до такой степени человечно, что у нас возникает мысль узнать, кому оно адресовано, но, во всяком случае, специального комментария не требуется.

Но вот другое стихотворение, стихотворение Тютчева, написанное примерно в те же годы, по-своему не менее значительное, но совсем не такое простое:

Тени сизые смесились,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Всё во мне и я во всем!..

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, темный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства — мглой самозабвенья
Переполни через край!...
Дай вкусить уничтоженья.
С миром дремлющим смешай! [3]

Прочитав это стихотворение с прозаической интонацией, без присущего ему высокого лиризма, мы вряд ли поняли бы мысль автора, потому что в житейском плане оно мало что значит. Между тем это стихотворение имеет особую философскую глубину, связанную с особым восприятием жизни, оно выражает пантеизм, романтическое чувство одушевленности природы, слияния душевной жизни человека с таинственной жизнью природы, которое характерно для Тютчева и которое требует серьезного комментария.

Еще пример — стихотворение Блока:

Я пригвожден к трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне всё — равно.
Вон счастие мое — на тройке
В сребристый дым унесено... [4]

---

[3] Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 90.
[4] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 168.

Это стихотворение, конечно, воздействует своей непосредственной эмоциональностью. Но если его сопоставить со стихотворением Пушкина «Я вас любил...», то оно окажется трудным, требующим специального комментария и специально воспитанного восприятия для того, чтобы читатель действительно до конца понял поэтический смысл этого трагического отчаяния разбитой жизни, которое выражается поэтом-символистом в форме иносказаний: в образе тройки, улетающей в снежную даль. В свое время широкой массой читателей, даже и любивших поэзию, но воспитанных на стихах более простых и будничных, творчество Блока воспринималось как непонятное, как темное именно потому, что поэтические иносказания истолковывались в плане предметно-реальных значений употребляемых слов, а не с их эмоционально-образной стороны.

В начале 1900-х годов, когда шла борьба вокруг символизма, предметом очень жестокой газетной статьи послужило одно стихотворение Блока, впоследствии напечатанное в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме»:

Ты так светла, как снег невинный,
Ты так бела, как дальний храм.
Не верю этой ночи длинной
И безысходным вечерам...[5]

Критик издевался над этим стихотворением, спрашивая, что́ это за возлюбленная, которая «бела, как дальний храм» и «светла, как снег», и что это за поэт, который не верит длинной ночи и «безысходным вечерам». Вся статья была написана в духе пародийного снижения, потому что иносказательный язык поэзии символистов не доходил до читателей.

Вопрос о непонятности литературы — очень важный, принципиальный вопрос. Непонятна не только символистская литература ввиду ее особой трудности, может быть, чрезмерной узости круга переживаний. При ломке общественных отношений, при резком изменении литературного стиля, связанном с социальными сдвигами, мы постоянно встречаемся с фактом непонимания. Например, «Гец фон Берлихинген», первая драма в шекспировском стиле, написанная молодым Гете в 70-х годах XVIII века, была очень широким кругам читающей публики того времени непонятна, потому что эта публика привыкла к поэтическому стилю французского классицизма, к высоким стихам, в которых герои разъясняют свои возвышенные чувства, а реалистическая, грубоватая драма, которая, в стиле Шекспира, выдвигает на сцену народные массы, где много действующих лиц, принадлежащих к разным социальным слоям, в те времена не воспринималась как художественное произведение. Это могло бы еще, пожалуй, заинтересовать как изо-

[5] Там же. С. 130.

бражение истории какого-то времени, но в чем художественность такой сложной формы, люди того времени, привыкшие к более простым, обобщенным формам классической литературы, не понимали.

Еще один пример из области поэзии — сонет Петрарки:

Восхитила мой дух за грань вселенной
Тоска по той, что от земли взята;
И я вступил чрез райские врата
В круг третий душ. Сколь менее надменной

Она предстала в красоте нетленной!
Мне руку дав, промолвила: «Я та,
Что страсть твою гнала. Но маета
Недолго длилась, и неизреченный

Мне дан покой. Тебя лишь возле нет, —
Но ты придешь, — из дольнего покрова,
Что ты любил. Будь верен; я — твой свет».

Что ж руку отняла и смолкло слово?
Ах, если б сладкий всё звучал привет,
Земного дня я б не увидел снова! [6]

Это замечательное стихотворение, переведенное чуть-чуть напыщенным языком, но очень сильно и поэтично Вячеславом Ивановым, может быть, непосредственно даже не доходит, во всяком случае воспринимается как нечто абстрактное. Нужно было бы рассказать, что стихотворение входит в цикл сонетов, которые Петрарка посвятил своей возлюбленной после ее смерти, что речь идет о сновидении, в котором возлюбленная уводит его в третью сферу неба, сферу Венеры, сферу любви. Там она более милостива к нему, чем была в жизни, и туда он хочет уйти, чтобы соединиться с ней душой. Но сон обрывается, поэт возвращается на землю. Это явление возлюбленной во сне, изображение возлюбленной, поднимающей душу любящего в миры иные, — традиция, идущая от «Божественной комедии» Данте. Все это требует специального объяснения. И если это объяснение, эти исторические предпосылки будут даны — в форме ли комментария, или уровнем образования читателей, их исторического восприятия, тогда стихотворение станет понятно во всей общечеловеческой лирической значимости.

Итак, каждый поэт в какой-то степени требует исторического объяснения. И если сопоставить Пушкина с Тютчевым, с Некрасовым, Блоком, то за каждым стихотворением, за каждым поэтом стоит своеобразный мир переживаний, своеобразная поэтическая личность и особый поэтический стиль.

И если нам порой по простодушию кажется, что в *прозе* не так, что все великие русские классики — реалисты, все они изображают общественную жизнь своего времени, все они бо-

---

[6] Петрарка Франческо. Лирика. М., 1980. С. 200—201.

рются за лучшее будущее своего народа, то, взяв романы Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, повесть Горького, мы убедимся, что это и разные стили, и разные мировоззрения, и изображенные по-разному различные стороны общественной жизни, прошедшие через призму разного личного и общественного сознания. Попробуем сравнить, как изображают своих героев Пушкин в «Капитанской дочке», Тургенев в «Рудине», Толстой в своих романах, и мы увидим на этом примере, как непохоже и мировоззрение этих писателей, и воплощение этого мировоззрения в стиле.

✓ Итак, основой всякого изучения литературы должно быть непосредственное восприятие. Но за непосредственным восприятием следует истолкование произведения, то, что может быть названо — хотя немного внешним названием — комментарием. Комментарий раскрывает содержание, дает исторические примечания для того, чтобы понять реальные отношения, изображаемые в произведении, комментарий вскрывает своеобразие художественного образа. Очень мало таких произведений (кроме произведений, рассказывающих о нашей жизни и нам хорошо знакомых), которые не требовали бы комментария для раскрытия своего содержания, своего смысла, своего стиля. Но в самом процессе комментирования мы от произведения переходим к проблемам исторического характера, к тому обществу, к которому принадлежал поэт и мировоззрение которого он выражает. Мы начинаем ставить вопрос о значении того или иного произведения, о месте его в социально-историческом процессе. Если мы хотим понять произведение, мы должны понять его исторически, т. е. искать объяснение художественного произведения, развития его, его темы, его идеи, его стиля в общественной жизни того времени. Перед нами стоит проблема историко-литературного процесса, который создает и объясняет рассматриваемое нами художественное произведение и сам является частью общеисторического развития. История литературы есть часть общей истории. Мы историки, но историки особой квалификации. Когда мы занимаемся историей литературы, то прежде всего должны знать общую историю и, кроме того, историю в специфическом преломлении — историю искусства, литературы. Значение исторической проблемы понятно само собой.

Но, возвращаясь от истории литературы вновь к литературному произведению, мы возвращаемся обогащенными для нашего непосредственного чувства, мы понимаем произведение по-новому. Анализ не разрушает произведение, он создает предпосылки для нового синтеза, более глубокого, обогащенного знанием тех многочисленных фактов, которых нам недоставало для полного понимания произведения, хотя в его общечеловеческой значимости мы понимали его и непосредственным чувством.

Литературоведение как самостоятельная научная дисциплина возникло сравнительно недавно, вычленившись из филологии, науки, корни которой уходят в глубокую древность. В наше время под филологией понимают комплекс наук, изучающих культуру, выраженную в языке и литературном творчестве, т. е. в слове. Однако на протяжении веков границы филологии менялись.

Сам этот термин — *филология* — построен по образцу слова «философия», которое возникло еще в Древней Греции и в точном русском переводе обозначало «любомудрие». Корень *фил-*, с которого начинаются слова «философия» и «филология», по-гречески означает «любовь», вторая же часть указывает на предмет любви (*софия* — «мудрость», *логос* — «слово») и, следовательно, слово «филология» можно расшифровать как «любословие», «наука о слове».

Филология как наука складывается в XV—XVI веках, в эпоху Ренессанса, прежде всего как «классическая филология», т. е. как изучение древних памятников греческой и латинской словесности. Люди этого времени, прежде всего в Италии, Германии, Франции, Англии, со страстью относились к возрожденной, открытой ими античности, не потому, что это был предмет абстрактного научного увлечения, а потому, что возрождение античной культуры было путем эмансипации от церковного, аскетического мировоззрения Средневековья. Языческая культура античности, благородная человечность античного искусства людям того времени казались идеалом новой светской культуры. Общество, которое возникало в ту эпоху, в своей борьбе с церковным аскетическим мировоззрением, видело в культуре греков и римлян путь к созданию светской гуманистической культуры, связанной с пониманием природы и человека. Это открытие античности в XV—XVI веках, любовное ее изучение, подражание ей, иногда даже писание стихов и прозы на латинском языке (например, у Петрарки, Боккаччо), воодушевление, энтузиазм в отношении к античной культуре, литературе, искусству — все это послужило началом для зарождения науки филологии, научного интереса к филологии.

Греческий и в какой-то степени латинский языки были для Европы того времени мертвыми. Греческий был мертвым языком в буквальном смысле: никто не только не говорил на нем, но и не понимал греческих текстов. Только когда турки завладели столицей Византии Константинополем и греческие ученые бежали из Константинополя в Италию, они принесли с собою практическое знание греческого языка. Латынь знали, но средневековая церковная латынь отличалась от старой классической латыни, так называемой цицероновской. Во всяком случае, живым разговорным языком латынь не была, ей тоже нужно было учиться. А литература, история, философия — все то, что могло интересовать людей, которые жили энтузиазмом античности,

дошло до них лишь в словесных памятниках, в древних рукописях. Конечно, были памятники материальной культуры античности, были памятники искусства древности, прекрасные статуи и т. д. Но эти бессловесные памятники говорили только непосредственно художественным языком и не рассказывали более подробно о культуре, о жизни, о мировоззрении людей античности. Они требовали толкования через словесные памятники, через слово.

Нужно было восстановить древний мир из рукописей, которые не были подлинниками античных поэтов, а являлись копиями с оригиналов в двадцатой или тридцатой степени. Большое число рукописей, — которые, как всякие копии, содержат ошибки, — отличаются друг от друга. Следовательно, тот, кто интересовался античностью, должен был собирать старинные рукописи древних произведений, сличать их между собой, чтобы путем критики, путем сравнения восстановить подлинный авторский текст. Критика текстов становилась совершенно необходимой: при наличии такой богатой противоречивой рукописной традиции добраться до подлинного текста автора можно было только с помощью очень тонких методов, сличения различных списков, восстановления с помощью наиболее авторитетных рукописей подлинного текста. Если текст был таким образом восстановлен, нужно было дать его правильное издание.

Ко второй половине XV века относится изобретение книгопечатания. На основе критически проверенных рукописей стали печататься первые издания, а затем изданные тексты нужно было интерпретировать, объяснять. Если даже «Рудин» в какой-то степени требует интерпретации, то совершенно понятно, что произведения античных авторов требовали такой интерпретации в гораздо большей степени. Люди XIV—XV веков средневековой христианской традицией были почти целиком отгорожены, отделены от античности, не знали ни религии древних греков и римлян, ни их правовых понятий, ни истории (ее как науки еще не существовало) и все это должны были восстанавливать из рукописи, являющейся единственным словесным памятником. Для того чтобы, разбирая рукописи, установить, что копия А более древняя, более правильная, точнее передает текст, скажем, Вергилия, чем копия В, необходимо было хорошо знать язык, его грамматику, точное словоупотребление, стилистику, — так вокруг изучения и комментирования старинной рукописи возник целый комплекс наук, связанных с языком.

Далее. Поскольку в этих рукописях говорилось о каких-то реальных вещах, то, чтобы понять текст, нужно было эти реальные вещи знать. Для того чтобы разобраться, например, в «Комментариях» Юлия Цезаря о Галльской войне, нужно знать устройство римского войска, знать, как римляне вели войну, какие у них были осадные орудия и т. д. Необходимо

овладеть тем, что в классической школе называлось словом «реалии», т. е. реальным жизненным материалом, необходимым для комментирования читаемого текста. Сейчас легко в любом справочнике найти сведения о том, какие у древних греков или римлян были боги, какие мифы у них были распространены. Но на заре Возрождения, после Средневековья, когда все это было трижды похоронено, нужно было из тех же рукописей извлечь сведения о религиозных верованиях древних римлян и греков, об их правовых понятиях, устройстве их государства, политической жизни, истории и т. д. И все это могло быть извлечено только из одного источника — из рукописи.

Таким образом, античная филология в эпоху Возрождения возникла сначала как нерасчлененный комплекс наук. Здесь были и научные дисциплины, относящиеся к языку, — грамматика, лексика, стилистика и т. д. Но здесь в зародыше находились и все прочие науки об античном мире — изучение религии, права, военного дела; и все это, как реальный комментарий, вырастало из текста. В дальнейшем эти науки должны были дифференцироваться, пойти разными путями. Нынешние ученые-классики являются либо историками античного мира, либо лингвистами, либо литературоведами, либо историками искусств и т. д. Но и сейчас в отношении к античному миру существует обязательное требование — кем бы ни был античник, он должен быть филологом, потому что его первоисточником всегда является рукопись. И хотя древние рукописи изданы, прокомментированы учеными, нашими предшественниками, мы как ученые не можем полностью принимать такие вещи на веру. Мы должны уметь проделать всю работу с самого начала, критически оценить толкования наших предшественников, у которых могли быть ведь и предвзятые точки зрения, и эта предвзятость делала их слепыми в тех отношениях исторического прошлого, которые мы увидели в новом свете.

Следовательно, любой ученый, который занимается историей Греции и Рима, должен быть филологом, потому что он должен для своих новых теорий уметь провести всю работу по первоисточнику с самого начала. Только тогда с его мнением можно считаться и быть уверенным, что он не плетется в хвосте предрассудков и заблуждений, которые основаны, может быть, на том, что когда-то неправильно прокомментировали текст и неправильно его издали.

На этом примере видно, что классическая филология родилась не из абстрактных научных идей, а из живой, активной любви к древности, из желания познать эту древность, сохранить все то ценное, что в ней накапливалось веками. Наука вообще никогда не возникает из абстрактного желания узнать что-либо. Она возникает из живой практической потребности нашей жизни и нашей культуры. И античная филология, может быть, кажущаяся абстрактной наукой, возникла из живой по-

требности восстановить, воскресить античный мир, литературу, культуру, для того, чтобы использовать их для строительства своей собственной жизни. Как всегда бывает, из такого живого, творческого воодушевления позднее выкристаллизовалась научная мысль, и эта научная мысль, по особым свойствам материала, сохраняла связь с источником, к которому она была привязана, с текстом, который надо было всесторонне комментировать для того, чтобы из рукописей (которые с такой любовью собирал Петрарка) возродить прекрасный мир античности.

То же самое повторилось в конце XVIII — начале XIX века при возникновении той филологии, которую в противоположность классической мы называем «новой филологией», или «неофилологией», — это филологии германская, романская, славянская, восточная и т. д., возникшие у новоевропейских народов из интереса к собственному национальному прошлому. Этот интерес к национальной старине с особенной остротой пробуждается в конце XVIII — начале XIX века, в эпоху романтизма. Подобно тому, как культура Ренессанса мечтала о возрождении античности, романтизм связан с возрождением Средневековья.

Мы говорим о «возрождении» Средневековья в конце XVIII — начале XIX века потому, что в это время Средние века оказались так же отодвинутыми от современного человечества, как в XIV—XV веках античность была отодвинута Средневековьем. В XVII—XVIII веках, в эпоху классицизма, следующую за Ренессансом, литература ориентировалась преимущественно на античные образцы. Античность играла очень существенную, прогрессивную роль. Люди XVIII века с презрением смотрели на Средневековье как на эпоху варварства, религиозных суеверий, жестокого преследования людей за веру и т. д. Этому средневековому варварству противопоставлялось античное общество. Средние века совершенно исчезли из сознания людей. Если бы в XVIII веке спросить самого образованного литератора, что такое «Песнь о Нибелунгах» или «Тристан и Изольда», а у нас в России — что такое «Слово о полку Игореве», никто бы не смог ответить, потому что средневековые памятники лежали погребенными — опять-таки в рукописях — в библиотеках монастырей и феодальных замков на языках старонемецком, старофранцузском и т. д. и были недоступны для людей XVII—XVIII веков. Да ими никто и не интересовался.

Итак, тот переворот, который происходит в мировоззрении людей XVIII—XIX веков в связи с Французской революцией, в связи с пробуждением национального сознания, вызывает к жизни страстное внимание и интерес к собственному национальному прошлому, к эпохе Средневековья. Особенно сильны были эти интересы в Германии. Это связано со специфическими особенностями исторической жизни Германии, из которых

укажу лишь на одно существенное обстоятельство. Наполеоновские войны, национальный подъем в борьбе с Наполеоном, обращение к национальному прошлому для того, чтобы поднять национальный дух, укрепить его в этой борьбе, мечты о единстве Германии — весь этот комплекс настроений и идей, характерных для романтизма, играл в Германии начала XIX века очень сильную роль.

Аналогичное положение было несколько позже в Чехословакии. Национально-освободительная борьба чехов против немцев за свою культуру, язык, национальное самосознание была связана с интересом к своему прошлому, собиранию памятников старины и т. д., так что именно филология оказалась глашатаем и провозвестником освобождения и культурного возрождения чешского народа.

В Германии особо важное значение имела деятельность братьев Якоба и Вильгельма Гриммов, известных у нас как авторов (на самом деле собирателей) детских сказок. Это были знаменитые филологи, из которых Якоб может считаться основателем германистики. Германистика возникает в начале XIX века как наука о немецком, или германском, национальном прошлом, германском Средневековье. Тогда же возникают романистика, славистика — все неофилологические дисциплины. Так как речь идет о прошлом, то перед нами весь тот комплекс проблем, который когда-то пришлось решать филологам эпохи Ренессанса в отношении классической древности. Все сохранилось в рукописях, и надо было эти рукописи найти, прочесть, сравнить между собой критически, а затем научно издать. Отсюда возникает интерес к истории языка, возникают труды по истории древнегерманских языков, по метрике, стиху, стилистике средневековых памятников, по древнегерманской религии, мифологии, праву и т. д. Опять в круг реалий, нужных для комментария старинных текстов, входит целый комплекс наук о древности, которые в целом объединяются под названием филологии, где точкой приложения научной работы является слово, словесные памятники, рукопись. В наши дни из такого комплекса филологического изучения постепенно возник целый ряд наук: лингвистика, литературоведение, история древней религии, история средневекового права и т. д. Все это находится в руках разных специалистов, и, что особенно важно, в области литературоведения происходит постепенно размежевание литературоведения и лингвистики. В сущности, сейчас это разные науки, с разным кругом изучаемых проблем, хотя генетически и связанных через филологию. Дифференциация эта наступила не сразу. Очень долго в университетах — и на Западе, и у нас — лингвистика с литературоведением жили под крышей филологии. Преподавание велось с ориентацией прежде всего на то, что мы называем литературой, т. е. на средневековую литературу. Только это и считалось настоящей наукой.

Когда я учился в университете, у нас было хорошо поставлено прежде всего преподавание древнерусской литературы и того, что с нею связано, — древнерусский язык, церковно-славянский язык, а также другие славянские языки. Академический ученый, который мог руководить кафедрой русской литературы, был всегда специалистом по древнерусской литературе, потому что только она считалась достойным предметом изучения, а произведения Пушкина, тем более Тургенева, Толстого — это вольное дело, критика — это не настоящая «филологическая наука». Каждый из таких специалистов по древней русской литературе был отчасти лингвистом, отчасти литературоведом. То же самое наблюдалось и в области романо-германской филологии, которая в те времена в основном также была представлена специалистами, работавшими над средневековой литературой. Великий русский ученый, основатель нашей литературоведческой специальности в Петербургском университете и, можно сказать, в масштабе всей русской науки, академик А. Н. Веселовский был прежде всего специалистом по средневековой литературе и по литературе эпохи Ренессанса. И вместе с тем, когда он организовывал в Петербургском университете преподавание романо-германской филологии, он подчеркивал прежде всего момент филологический, т. е. необходимость изучения языка, изучения средневековых литературных памятников. Общий курс западной литературы в 1908—1912 годах читался в пределах «Средние века — Возрождение». Позднее уже начиналась «новая литература» — область критики, а не академической науки.

Дальнейший путь к обособлению лингвистики от литературоведения заключался в создании научного изучения новой литературы. С конца XIX века, когда новую литературу — западноевропейскую и русскую — стали рассматривать как предмет не критики, а научно-исторического исследования, — с этого момента литературоведение обособилось от лингвистики. В этом превращении изучения новой литературы из вольной критической дисциплины в историческую науку наиболее существенную роль сыграла филология, филологическая методика, выработанная сначала для античной литературы, потом для средневековой литературы и примененная затем к памятникам новой литературы. Эта филологическая методика и дала ту базу, которая превратила изучение новой литературы в науку.

С этой точки зрения мы употребляем термин «филология» в двух смыслах: с одной стороны, как совокупность научных дисциплин, занимающихся изучением языка и литературы, а с другой стороны, как вспомогательная дисциплина, вспомогательная филологическая методика, выработанная на рукописях старой литературы, методика, которою должны владеть и литературоведы, и лингвисты. В этом смысле каждый литературовед и лингвист должен быть филологом. Дифференциация

филологической науки на литературоведение и лингвистику не только не исключает, но и, напротив, делает особенно актуальной задачу общефилологической подготовки будущих специалистов.

Между тем на младших курсах те из студентов филологических факультетов, которые интересуются преимущественно литературой, нередко задают вопрос: зачем литературоведу заниматься языком или историей языка, зачем нужен этот филологический комплекс, объединяющий литературу и язык? Если мы хотим читать Гете, Бальзака, Диккенса, то они существуют у нас в очень хороших переводах, может быть, даже и не требуется специального знания языка? Прежде всего заметим, что далеко не все, конечно, переведено на русский язык, во всяком случае, переведенного недостаточно для полного знания писателя. Даже произведения крупных писателей не все переведены, тем более произведения писателей второстепенных, которые часто для историка литературы имеют не меньшее значение. Большое число специальных историко-литературных трудов, написанных, скажем, французами о французской литературе, немцами о немецкой литературе, тоже недоступны на русском языке. Но главное все же не это. Можно себе представить, что переводческая деятельность у нас разовьется еще больше и все окажется переведенным на русский язык. И тем не менее, чтобы заниматься иностранной литературой, нужно хорошо знать тот язык, на котором эта литература написана. Не зная в совершенстве языка страны, литературу которой избирает объектом своего исследования молодой ученый, нельзя стать настоящим литературоведом, самостоятельным, крепким в своем деле; человек, плохо знающий язык, будет калекой своего рода, нуждающимся в костылях: переводах, словарях и т. д.

Художественная литература в принципе переводима лишь внешне, приблизительно, но не переводима в том точном, адекватном смысле, в котором должен знать литературу тот, кто ее изучает научно. Особенно это ясно в отношении стихов. Переводы стихов, даже лучшие — всегда переделка, перенесение из одного регистра в другой, более или менее похожий. В литературе мысль теснейшим образом связана со своим конкретным выражением. Вот почему язык и поэзия образуют неразрывное целое, вот почему нужно хорошо знать язык, если мы хотим знать поэзию на этом языке.

Приведу для примера первую строфу стихотворения Гете «Рыбак» в стихотворном переводе Жуковского:

Бежит волна, шумит волна!
Задумчив, над рекой
Сидит рыбак; душа полна
Прохладной тишиной.
Сидит он час, сидит другой;

Вдруг шум в волнах притих...
И влажною всплыла главой
Красавица из них...[7]

Перевод в основном очень точный, хотя, — как я постараюсь дальше показать, — переключающий стихотворение в другой регистр.

Попробуем сопоставить перевод Жуковского с оригиналом. Первая же строчка ставит нас в тупик. Перевод «Бежит волна, шумит волна» не соответствует немецкому тексту «Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll», который имеет какие-то свои элементы эмоционального воздействия. Буквальный русский перевод — «вода вспухает, набухает» и т. д. тоже не передает точного смысла. Далее у Гете: «Kühl bis ans Herz hinan» («Рыбак сидел у воды — прохладный, холодный до самого сердца»). Жуковский же переводит: «Душа полна прохладной тишиной». Но это совсем другое. Тишины у Гете нет. Тишина создает здесь романтическое настроение. Затем слово «душа» говорит о чем-то абстрактном, высоком. А у Гете сказано, что прохлада подступает к самому сердцу, т. е. это физическое, можно сказать, температурное ощущение, которое в спиритуализованной манере Жуковского пропадает.

Aus dem bewegten Wasser rauscht
Ein feuchtes Weib hervor[8].

Буквально — «мокрая женщина», или «влажная женщина», «вышумливается» из воды. Этот образ обладает необычайной чувственной конкретностью, которая вообще характерна для гетевского восприятия.

Жуковский переводит:

И влажною всплыла главой
Красавица из них...

Очевидно, что стиль Гете и стиль Жуковского не адекватны. Романтический, элегический стиль Жуковского совсем не похож на чувственно-грубоватое восприятие Гете.

Аналогичных примеров можно привести много. Они говорят о том, что не только стихотворение, но всякая художественно-поэтическая речь может быть до конца воспринята только в оригинале, потому что язык является тем выразительным средством, которым писатель пользуется для того, чтобы передать свое восприятие жизни, свою идеологию, свое мировоззрение. Конечно, еще в большей степени это требование знания языка необходимо, когда мы имеем дело с более трудными писателями старого времени. Скажем, если кто-нибудь хотел бы

[7] Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1980. С. 121.
[8] Goethe J. W. Poetische Werke: In 16 Bd. Bd 1. Berliner Ausgabe. Berlin, 1965. S. 116—117.

заняться средневековой немецкой литературой, любовной лирикой рыцарей-миннезингеров, то он должен хорошо знать историю языка. То же самое относится к средневековой французской литературе, средневековой английской литературе.

Этот момент историзма в отношении к языку выступит перед нами не только тогда, когда мы имеем дело с произведением из отдаленного прошлого. Историческая драма Гете «Гец фон Берлихинген» написана в конце XVIII века, но она посвящена эпохе Крестьянской войны XVI века, и для создания исторического колорита Гете пользуется старинными словами, народными оборотами речи, чтобы охарактеризовать крестьян, т. е. черпает из диалекта, из старого языка. То же мы видим у Горького в ранних рассказах или у Вальтера Скотта, который погружает читателей в атмосферу шотландской жизни не только тем, что изображает старинные шотландские нравы, но и тем, что речь героев окрашена особенностями шотландского диалекта.

Это все примеры того, насколько важно практическое знание не только языка, но и его истории для тех, кто занимается литературой. Снова мы убеждаемся в том, что литературовед, если он стремится стать серьезным исследователем, должен владеть средствами и приемами филологического исследования.

Лекция 2

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ТЕКСТОЛОГИЯ

Дифференциация литературоведения и критики, создание настоящей истории новой литературы, которая не носила бы характера субъективного критического высказывания, связаны были с применением к новой литературе объективных исторических методов исследования памятников современной литературы и филологической методики, с помощью которых изучались произведения древних писателей. Это потребовало использования целого ряда методов научной критики текста, которые были выработаны на старых памятниках, на старой филологии. Необходимость такого подхода к новой литературе одним из первых признал, в частности, авторитетнейший специалист по истории древнерусской литературы, академик В. П. Перетц. В «Кратком очерке методологии русской литературы» (1922) он говорит о филологическом методе, который отличает историка литературы от критика. Правильнее было бы говорить

в данном случае не о «филологическом методе», ибо словом «метод» определяют принципиальную, философскую основу исследования, а об известной методике, т. е. о технических навыках, которыми должен обладать тот, кто приступает к изучению литературы, для того чтобы это изучение литературы было гарантировано от всяких случайных ошибок, субъективных моментов и т. д.

Зачем же нужна такая филологическая работа по отношению к новой литературе?

Прежде всего перед нами стоит задача широкого собирания того материала, на котором должны строиться наши научные исследования, наше историческое понимание литературы. Речь идет о собирании литературного наследия писателя, его рукописей, биографического материала, об издании его сочинений. Сюда входят письма, дневники, воспоминания не только самого писателя, но и его современников; сюда входят высказывания критики, критическая литература о писателе, в первую очередь высказывания современной писателю критики, которые лучше всего показывают место, занимаемое литературным произведением в борьбе вкусов, в борьбе отдельных направлений своего времени. Сюда входит, наконец, библиография, в которой собраны все указания, касающиеся рукописей, изданий биографического материала, критических отзывов, — словом, весь тот библиографический аппарат, который помогает ориентироваться в нашей работе.

Собирание литературного наследия писателя — дело очень важное. Ему посвящены во всех странах специальные государственные, общественные институты, прежде всего большие национальные библиотеки, вроде Библиотеки Академии наук или Публичной библиотеки в Ленинграде или Библиотеки им. Ленина в Москве[1], Национальной библиотеки в Париже, Британского музея в Лондоне, где хранятся и рукописи писателей, и полный подбор их изданий (поскольку такие библиотеки с давних пор имели обязательные экземпляры всего печатного материала, выходящего в стране). Сюда относятся также специальные литературные музеи, архивы, посвященные великим национальным писателям. Одним из первых таких знаменитых музеев, посвященных великому национальному писателю, был организованный еще в середине XIX века в Германии Дом Гете в Веймаре, где Гете прожил вторую половину своей жизни. Это дом-дворец, которым Гете владел как министр маленького Веймарского герцогства. Дом сохранил и внешний вид времен Гете, и весь колорит давно минувшей эпохи. Но с течением времени Дом Гете превратился в государственный музей и архив Гете и Шиллера, также жившего в Веймаре и связанного с Гете

---

[1] Ныне Российская Национальная библиотека в Санкт-Петербурге и Российская Государственная библиотека в Москве.

творческой и личной дружбой. Тут собраны рукописи Гете, печатные издания, а также книги об этих изданиях, в особенности современная Гете критика. Здесь находятся также иконографические материалы, современные иллюстрации, всякие реликвии, воспоминания, связанные с личной биографией Гете.

Для аналогичных целей в 1905 году в Петербурге был основан Пушкинский Дом. Сперва он был задуман как музей памятников, связанных с Пушкиным, — рукописных, биографических и т. д., а потом, естественно расширяясь, стал музеем всей пушкинской эпохи. В 1930 году он был преобразован в научно-исследовательский институт, и в настоящее время Пушкинский Дом, или Институт русской литературы Академии наук, занимается исследованием русской литературы с древнейших времен до наших дней, русского фольклора, теории литературы, а также содержит в себе музей и архив новой русской литературы, понимаемой уже в широком смысле слова.

Такой же характер носил музей Пушкина в Москве, который родился из большой юбилейной выставки 1937 года, где было собрано множество рукописей, находившихся в разных хранилищах, и музейных ценностей. После Отечественной войны, в 1953 году, все эти материалы, как и многие новые, перешли во Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде[2]. Или взять музей Горького, который был организован в Москве после смерти Алексея Максимовича. Музей этот входит в систему Академии наук. Затем музей Л. Н. Толстого в Москве и Ясной Поляне и ряд других. Вокруг такого рода центров, работающих над наследием писателя, обычно группируются и научные общества — объединения ученых, посвятивших свою жизнь или часть жизни собиранию и изучению наследия великого писателя. Мы знаем большое число шекспировских обществ в Англии и в Германии; знаем связанное с Веймаром, с гетевским домом, Goethe-Gesellschaft, общество, занимающееся изучением творчества Гете в Германии; мы знаем такого рода объединения в Италии, связанные с именем Данте, великого основоположника итальянской литературы, Диккенсовское общество в Англии и т. д. У нас есть Пушкинская комиссия, существующая при Академии наук. Я называю только наиболее яркие примеры. Обычно изучение и менее крупных писателей также приводит с течением времени к созданию общественного или научного объединения людей, посвятивших себя этой работе. Поэтому, скажем, в Англии существует общество Браунинга, изучающее творчество этого писателя середины XIX века, общество Шелли и т. д. Такие общества, музеи, научные институты выпускают и специальные издания, посвященные прежде всего собиранию, а потом и научной разработке наследия того

---

[2] Ныне Всероссийский музей А. С. Пушкина в Санкт-Петербурге.

или другого писателя. Существует ряд изданий, специально посвященных Данте, Шекспиру. В Германии выходили два издания, посвященных Гете: «Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft» («Ежегодник Гетевского общества»), обычно со статьями, посвященными этому писателю, и «Schriften der Goethe-Gesellschaft» («Труды Гетевского общества»). Последнее издание было теснейшим образом связано с Веймарским архивом и в течение ряда лет питалось разными неизданными рукописями Гете, которые там находились: перепиской Гете с Лафатером, с романтиками, с друзьями его молодости, «бурными гениями». В одном из выпусков содержится издание рукописи тех эпиграмм, которые Шиллер и Гете в 1797 году совместно написали в виде полемического смотра всей враждебной им современной литературы («Ксении»), и ряд других первоизданий, которые с течением времени вошли в полное научное собрание сочинений Гете (так называемое «Веймарское издание»). Если привести русские примеры, то вокруг имени Пушкина имеются подобные же издания. Прежде всего замечательное издание, которое выходило с 1903 г.: «Пушкин и его современники». Издание это имеет больше 30 выпусков, в которых печатались рукописи пушкинских произведений, произведений его друзей и всякий другой материал, связанный с литературным наследием Пушкина. В настоящее время Институтом русской литературы Академии наук издается «Временник Пушкинской комиссии», который заменил старое издание[3]. Издание это также содержит в большом числе материалы о Пушкине и вместе с тем исследование этих материалов. Вокруг больших писателей, вокруг исследования их литературного наследия сложилась с течением времени целая наука. Мы говорим о шекспирологии, о гетеведении и т. д.; количество книг, написанных о Шекспире и Гете, огромно. Изучение этой научной литературы само по себе превращается в своего рода науку. Достаточно сказать, что в библиографическом пособии Карла Гедеке по немецкой литературе, изданном еще перед первой мировой войной, библиография Гете занимает целый том около тысячи страниц мелкого шрифта, заключающий в себе только перечисление книг и статей, посвященных Гете, всякого рода изданий его произведений и других основных материалов, на которых строится наука о Гете. Мы говорим о пушкиноведении, т. е. науке о Пушкине, говорим о пушкинистах, т. е. исследователях Пушкина. Есть у нас и горьковедение, т. е. наука о Горьком, и т. д. И так же, как по поводу Пушкина, так и по поводу Горького, издаются специальные сборники: «Пушкин. Исследования и материалы» и «М. Горький. Материалы и исследова-

---

[3] «Временник Пушкинской комиссии» Академии наук СССР выходит с 1936 г., за эти годы вышло несколько десятков томов.

ния»[4]. Все эти разговоры о пушкиноведении, горьковедении вызывают порою со стороны людей, не являющихся специалистами, легкую улыбку; и действительно, узкая специализация вокруг какого-нибудь литературного имени приводит иногда к некоторому предпочтению мелких деталей фактического порядка большим, широким, нужным для науки в ее движении обобщениям. Тем не менее следует помнить, что, несмотря на всякого рода увлечения, естественные для специалистов, любящих свое дело, такая филологическая работа является все же той единственной надежной базой, которую нужно считать предпосылкой всякого обобщающего научного исследования.

Обратимся сейчас прежде всего к тому кругу вопросов, которые в нашем литературоведении, начиная с 20-х годов XX века, получили название текстологии.

Текстология — это критическое изучение текста писателя (рукописного и печатного), установление правильного, или, как часто говорят, канонического, текста писателя и издание этого текста, изучение истории текста и тем самым, на основе такой истории текста, творческой истории самого произведения, истории создания произведения.

По этому разделу науки имеется ряд хороших пособий на русском языке[5]. Имеются такого рода книги и на иностранных языках. Таков, например, труд немецкого профессора Георга Витковски «Критика текста и критика изданий литературного произведения нового времени»[6].

В вопросе о критическом изучении письменной фиксации литературного произведения нужно иметь в виду три основных периода. Первый, древнейший период, который переживают все народы (у некоторых народов сохранившийся и до нашего времени наряду с развитой письменной литературой), — это период устного творчества, когда поэтические произведения создаются в процессе устного творчества в первую очередь народными певцами, то, что мы называем фольклором. Фольклорное произведение, созданное народными певцами, в естественном, живом своем виде не зафиксированно в письменной записи и потому имеет текучий текст. Поэт, народный певец, например сказитель былины, когда поет былину, эпическую песню, каждый раз хотя бы частично импровизирует. Человеческая память не может с фотографической точностью воспро-

---

[4] Сборники «Пушкин. Исследования и материалы» выходили с 1956 г. До 1991 г. включительно вышло 14 томов. С 1934 по 1951 г. вышло четыре выпуска «М. Горький. Материалы и исследования».

[5] Томашевский Б. В. «Писатель и книга. Очерки текстологии. 2-е изд. М., 1959; Лихачев Д. С. Текстология: Краткий очерк. М.; Л., 1964; Рейсер С. А. Палеография и текстология нового времени. М., 1970.

[6] См.: Witkowski G. Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Leipzig, 1924; Bowers F. Textual and literary criticism. New York; London, 1966.

извести то, что живет в устной традиции. Певцы передают свое искусство из поколения в поколение, и от певца к певцу в традиции передачи произведения устного народного творчества это произведение меняется. Певец, который воспроизводит по памяти то, чему он научился от своего учителя, частично импровизирует, творчески видоизменяя воспринятое. Поэтому произведения фольклора доходят до нас в большом числе вариантов; всякая былина, всякая народная песня, записанная со слов народных сказителей, имеет большое число вариантов. Хотя эта песня и была сложена первоначально каким-то отдельным певцом, но, переходя из уст в уста в течение десятилетий и даже столетий, она неоднократно изменялась, и поэтому фольклористы записывают ее в большом числе разных вариантов. Это типичный признак устной традиции.

Но не нужно думать, что устное творчество — это только фольклорное творчество. На разных этапах развития литературы мы знаем индивидуальных поэтов, творивших, однако, устно. Даже на более поздней стадии перехода к письменной литературе средневековые провансальские трубадуры, или немецкие миннезингеры, певцы рыцарской любви, воспевавшие свою даму в стихах, причем в стихах большого индивидуального совершенства, или древние скандинавские скальды, дружинные певцы, воспевавшие подвиги дружины и ее вождя, — все они создавали свои песни также в процессе устного творчества, хотя дошли до нас эти произведения в письменных записях, современных или более поздних. Это второй этап в истории письменной фиксации текста.

Совершенно ясно, что здесь текстологическая критика очень важна и сложна. Ведь литература эта дошла до нас не в рукописях самих поэтов, которые были неграмотны или отделены от нас веками, а в копиях; последние же почти всегда содержат ошибки. В те времена копии нередко включали в себя позднейшие добавления, и, имея перед собой рукопись произведения античного или средневекового писателя, мы должны проделать чрезвычайно сложную текстологическую, филологическую работу, чтобы на основании этой рукописи восстановить канонический текст.

Но если мы вслед за первым и вторым периодами, т. е. за периодом устного творчества и за периодом рукописей, перейдем к новому времени, перейдем к третьему периоду — периоду книгопечатания, изобретение которого относится к середине XV века, то здесь мы можем сказать, что нормальным образом всякое литературное произведение с этой поры закреплено в печатном издании. Поэтому естественно поставить вопрос: для чего нужно обращение к рукописям писателей, для чего необходима филологическая методика изучения рукописного текста, когда мы имеем перед собой готовый текст писателя, когда его произведения в большинстве случаев даже им самим изданы,

он сам читал корректуру и мог следить, чтобы его текст был издан правильно?

И тем не менее издание рукописного текста писателя нового времени в ряде случаев занимает очень значительное место в изучении творчества писателя. Это я хотел бы проиллюстрировать на примере литературного наследия Пушкина. Пушкинисты недаром работают над пушкинскими рукописями — иного способа мы не найдем, если хотим иметь дело с подлинным наследием великого поэта.

Прежде всего в рукописях дошла до нас юношеская лирика Пушкина, так называемые лицейские стихи, которые Пушкин писал за год до окончания Лицея (1817). Общее число лицейских стихов — около 120, но когда молодым поэтом заинтересовались старшие литераторы и когда с 1814 года стихотворения начинающего поэта-лицеиста Пушкина стали появляться в авторитетных литературных журналах того времени — в «Вестнике Европы», в «Российском Музеуме» и др., лишь очень небольшое число из 120 стихотворений могло быть напечатано. Когда же Пушкин стал уже известным поэтом и в 1826 году издал свои стихотворения («Стихотворения А. С. Пушкина»), он весьма строго отнесся к юношеским стихам и включил в собрание стихов всего 14 стихотворений лицейского периода. Неизданную при жизни лицейскую лирику Пушкина мы знаем главным образом на основании так называемых лицейских списков. Из биографии Пушкина известно, что в Лицее была очень интенсивная литературная жизнь, что все более или менее одаренные лицеисты писали стихи, что стихи Пушкина среди своих товарищей пользовались большим успехом и переписывались товарищами в тетрадки. Таких рукописей до нас дошел целый ряд. Но есть только одна из них, которая может считаться абсолютно авторитетной. Это рукопись «Стихотворений Александра Пушкина 1817 г.», тетрадь, которая была самим Пушкиным переписана с помощью его товарищей. В 1817 году он уже предполагал издать первый сборник своих стихов и составил тетрадь лучших своих стихотворений, но она включает всего 36 номеров. Тетрадь эта находится в настоящее время в Библиотеке им. Ленина. Другие тетради-списки содержат, правда, стихотворения Пушкина сверх этих 36, но они менее авторитетны. Если сравнить тетрадь 1817 года с теми стихами, которые Пушкин печатал в современных журналах с 1814 года, то мы обнаружим, что тексты этих стихотворений расходятся. Печатные стихи 1814—1815 годов не совсем совпадают с текстом тетради 1817 года. Это связано, по-видимому, с тем, что Пушкин, напечатав свои стихотворения, продолжал над ними работать и для издания, которое подготовлял, подверг их известной обработке.

Дальше дело было так. Вторично Пушкин подготовлял издание своих стихотворений в 1820 году (в 1817 году издание

не состоялось), накануне своей ссылки, и это издание тоже не состоялось. Но в 1820 году у Пушкина были уже несколько другие вкусы, чем в 1817, и он на рукописи своей тетради, подготовленной к печати в 1817 году, начал делать целый ряд поправок, которые не успел закончить, потому что работа была прервана ссылкой. Таким образом, мы имеем в тетради 1817 года слой поправок, внесенных рукой Пушкина и отражающих авторскую волю, но поправки эти не доведены до конца. Наконец, в издание 1826 года вошло 14 стихотворений Пушкина лицейского периода, имеющихся в этой же лицейской тетрадке. В 1826 году, когда они впервые появились в печати, то были Пушкиным еще раз переделаны с точки зрения его еще более зрелых вкусов, причем переделано было всего 14 стихотворений, те, которые Пушкин включил в свое первопечатное издание.

Спрашивается: если мы хотим издавать литературное наследие молодого Пушкина, какой текст дать читателю — текст 1817 года или первое печатное журнальное издание, или авторские поправки 1820 года, или те стихи, которые были напечатаны в 1826 году в окончательно обработанном Пушкиным виде?

Перед нами сложный вопрос филологической критики, вопрос, который дебатируют с большой страстностью пушкинисты. И страстность эта понятна, потому что от решения, принятого по этому вопросу, будет зависеть текст Пушкина, который мы будем читать.

Сперва Леонид Майков в первом академическом издании Пушкина, начавшем выходить в начале 1900-х годов, пошел по пути сложного смешения: одни стихи дал в ранней редакции, другие — в более поздней, использовав незаконченные поправки Пушкина[7]. Он исходил из мысли, что если Пушкин выправляет, значит, улучшает. В 1907 году поэт Валерий Брюсов — пушкинист, много сделавший для изучения Пушкина, — выступил с брошюрой, названной «Лицейские стихи Пушкина», где подверг резкой критике метод Л. Майкова[8]. Он выдвинул тезис, что стихи Пушкина интересуют нас в том виде, в каком он их писал, что не нужно юношеские стихи печатать в позднейшей, причем часто незаконченной обработке, что нужно вернуться к подлинному, первоначальному тексту лицейских стихов. Но когда в 1919 году Брюсов, как работник Издательского отдела Наркомпроса, приступил к печатанию пушкинских стихов и выпустил первый том своего издания, то он, примерно через 10 лет после своей брошюры, в значительной степени

---

[7] См.: Пушкин А. С. Сочинения. Изд. Имп. Академии наук. Т. I. 2-е изд. СПб., 1900.

[8] См.: Брюсов В. Лицейские стихи Пушкина по рукописям Московского Румянцевского Музея и другим источникам: К критике текста. М., 1907. 2-е изд., доп. Пг., 1922.

отступил от изложенных в ней принципов, потому что увидел практически, что в ряде случаев исправленный самим Пушкиным текст представляет больший интерес с поэтической точки зрения. Но Брюсов, как поэт, был очень субъективен в своих изданиях; он выбирал то, что ему казалось лучше. За это на него нападали некоторые пушкинисты. В 1922 году вышла книга известного пушкиниста Модеста Гофмана: «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине»[9]. Это название означало, что с разрешения вопросов текстологии, поставленных в книге, нужно начинать изучение творчества Пушкина. М. Гофман резко осуждает методику издания Брюсова и рекомендует использовать целиком текст 1817 года, т. е. текст того времени, когда Пушкин окончил Лицей. Это, по мнению Гофмана, и есть тот вид, в котором нам надо иметь в собрании сочинений «Лицейские стихи» Пушкина. В более позднее время авторитетнейший пушкинист Б. В. Томашевский выступил с критикой позиции Гофмана, говоря, что там, где мы имеем стихи Пушкина, включенные в собрание стихотворений 1826 года, им самим доведенные до совершенства, — эти стихотворения надо дать в окончательном виде, приданном им Пушкиным, а другие стихи, которые Пушкиным не обработаны окончательно, следует публиковать в старой редакции[10].

Я привел этот пример не для того, чтобы предложить свое, окончательное решение, а чтобы показать, насколько текстологические вопросы определяют издание текста поэта и, следовательно, его понимание. Правда, как историки литературы, мы можем сказать, что нам нужны все тексты Пушкина — и ранние, и поздние, нужно такое издание, где были бы полностью даны все варианты. Тогда мы могли бы проследить не только за изменением текста стихов, но имели бы в этом изменении необходимые опорные пункты для характеристики и поэтического мировоззрения поэта. Но это уместно в научном издании, а широкое популярное издание нуждается в каком-то «каноническом» тексте.

Другой пример из творчества Пушкина. Есть у Пушкина целая группа произведений, относящихся к «потаенной» поэзии. Это не только политические эпиграммы, которые он писал в большом числе против власть имущих и которые ходили по рукам в списках (мы не можем даже сказать, все ли они действительно сочинены Пушкиным или только приписываются ему), но у него есть потаенная поэзия другого типа, которая по разным соображениям — не только политического, но и морального характера — не проникала в печать и от которой Пушкин сам впоследствии старался отгородиться. Сюда относится

---

[9] См.: Гофман М. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. 2-е изд., доп. Пг., 1922.

[10] См.: Томашевский Б. Издания стихотворных текстов // Литературное наследство. Кн. 16—18. М., 1934. С. 1055—1056.

замечательная поэма молодого Пушкина «Гавриилиада» (1821). Эта поэма, которая сейчас печатается во всех собраниях сочинений Пушкина, представляет собой использование христианских религиозных легенд для вольнодумной и эротически окрашенной иронической полемики с церковными догмами — традиция, очень характерная для просветительской поэзии XVIII века. Так, Вольтер написал знаменитую поэму «Орлеанская девственница» о Жанне д'Арк, в которой, фривольно рассказывая об освободительнице Франции, высмеивает церковные верования и весь феодальный мир, покоящийся на старых религиозных догматах. Э. Парни (1753—1814), последователь Вольтера, оказавший большое влияние на Пушкина, неоднократно пользовался этим оружием борьбы. Вообще в эпоху Просвещения вольнодумство в вопросах религиозных, либерализм в вопросах политических и фривольный либертинаж в вопросах личной жизни тесно переплетались, и критика религиозных и политических устоев общества связывалась с ироническим отношением к его моральным устоям. «Гавриилиада» ходила по рукам в многочисленных списках. Некоторые из них дошли до Николая I, который назначил следствие для выяснения автора. Пушкин сперва отрекался, но потом в личном письме Николаю I, по-видимому, признал себя автором и получил прощение. Позднее он всячески старался истребить память об этом замечательном произведении своей молодости. Сейчас мы точно знаем, что «Гавриилиада» принадлежит Пушкину — есть отрывки в рукописях Пушкина, есть указания в переписке Пушкина с друзьями (с Вяземским), которые делают это совершенно несомненным. Но как печатать «Гавриилиаду»? Она дошла до нас только в ряде списков, которые делали друзья и современники Пушкина. Следовательно, это вопрос рукописной традиции. И замечательное издание «Гавриилиады», которое осуществлено Б. В. Томашевским в 1922 году и лежит в основе всех новейших печатных изданий, построено на критическом сличении различного рода списков, до нас дошедших, и выявлении на основе этих списков подлинного текста [11].

Кроме юношеских стихов Пушкина и тех его стихотворений и даже больших произведений («Гавриилиада»), которые были под цензурным запретом, есть третий круг произведений, требующих текстологического изучения. Это — поздние произведения Пушкина. Ряд больших и малых произведений Пушкина последнего периода появился в печати уже после его смерти, в посмертном издании, сделанном его друзьями на основании рукописей. Жуковский был редактором первого посмертного издания стихотворений Пушкина, и, следовательно, он взял на

---

[11] См.: Пушкин А. С. Гавриилиада. Поэма / Ред., примеч. и коммент. Б. Томашевского. Пг., 1922. — Об истории создания «Гавриилиады» см.: Томашевский Б. В. Пушкин: В 2 т. Т. 2: Юг. Михайловское. С. 53—61. М., 1990.

себя обязанности текстолога (не будучи им, а будучи поэтом и другом Пушкина).

К таким вещам, напечатанным после смерти Пушкина, относятся «Медный всадник», «Каменный гость», «Дубровский» и целый ряд небольших стихотворений Пушкина. «Медный всадник», в частности, был написан еще в 1833 году и переписан им для Николая I (имеется чистовая рукопись). Как все большие произведения Пушкина, «Медный всадник» прошел личную цензуру царя. Николай I запретил печатать «Медного всадника» в том виде, в каком эта вещь была написана, и имеются пометки на полях, сделанные Николаем I или Бенкендорфом, которые являлись цензурными указаниями для Пушкина. Пушкин приступил к переделке «Медного всадника» по цензурным указаниям, и в рукописи имеются исправления, которые он сделал в угоду этой цензуре, но это ему претило, и он с этой задачей не справился. Кроме того, поэт сделал ряд исправлений творческого характера. Значит, рукопись имела разные исправления: одни — по цензурным соображениям, другие — по соображениям внутренним, творческим. При таких условиях оценка рукописных исправлений — дело сложное. Когда Жуковский стал печатать собрание стихотворений Пушкина после его смерти, то оказался в очень затруднительном, двойственном положении в отношении к пушкинскому рукописному наследию. С одной стороны, он был близким другом Пушкина и поэтом, который хотел донести каждое слово Пушкина до читателя, а с другой — царедворцем, цензором, которого Николай I приставил к наследию Пушкина. У него было желание — не допустить ничего такого, что скомпрометировало бы память поэта и могло отразиться на судьбе наследников. С одной стороны, эти соображения, а с другой стороны, ошибки Жуковского как текстолога, привели к большому числу недосмотров и к исправлениям цензурного порядка. Один из самых характерных случаев — это пушкинский «Памятник», поэтическое завещание Пушкина:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал. (III, 340)

В «жестокий век» (т. е. век Николая I) Пушкин восславил Свободу, и в этом контексте совершенно ясно, что в строке «...милость к падшим призывал» речь идет о декабристах. Это было невозможно пропустить с цензурной точки зрения, и Жуковский пересочинил эту строфу:

И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал.
Что прелестью живой стихов я был полезен
И милость к падшим призывал.

Иными словами, Жуковский приписал Пушкину заслугу чисто эстетическую. Это чрезвычайно важное искажение поэтического завещания Пушкина, которое было раскрыто при обращении к рукописи людей, умеющих ее читать и не стесненных цензурой.

Еще пример маленького исправления. Незаконченное произведение Пушкина, носящее характер исторической хроники из жизни русской крепостной деревни, в рукописи озаглавлено «История села Горюхина». Жуковский вместо «Горюхина» напечатал «Горохина», и под таким названием это произведение дошло до издания Венгерова, т. е. до начала XX века. Одно только это слово, неправильно прочитанное или сознательно измененное, означает многое, потому что называет ли Пушкин типично русское село «селом Горюхиным» (от слова «горе»), или он называет его нейтральным словом «Горохино» (может быть, даже иронически — от слова «горох») — разница очень существенная.

Во всех изданиях, где помещены посмертно опубликованные произведения Пушкина, имеется большой отрывок восточной стихотворной повести, которую Пушкин начал после путешествия в Арзрум. Произведение это с очень глубоким замыслом: противопоставить юношу Тазита, представителя нового поколения, видимо, христианина, преисполненного чувства гуманности, милосердия, другому пониманию жизни, старым патриархальным традициям родового общества с кровной местью, жестоким героизмом и т. д. Гасуб — отец, Тазит — сын. Теперь это произведение, в рукописи не имеющее никакого заглавия, печатается под заглавием «Тазит». Это точнее, чем заглавие «Галуб» (неправильно прочитанное по рукописи имя отца), которое было дано отрывку в прежних изданиях. В старом заглавии, во-первых, неправильно прочитано имя, а во-вторых, героем выступает отец, в то время как в действительности героем является сын, представляющий нового человека.

Если мы посмотрим пушкинские издания на протяжении XIX века, то увидим еще одну, очень существенную черту, а именно, что состав пушкинского наследия непрерывно расширяется, все большее и большее количество пушкинских стихотворений находят и печатают. Может быть, этому надо бы и радоваться, но радость тут смешана с горечью, потому что из рукописей извлекали вещи различного качества и разной степени законченности. Очень часто это были черновики незаконченных, не доведенных до художественного совершенства отрывков стихотворений, и это печаталось в одном ряду с законченными произведениями Пушкина. Так что завершенное высокое наследие Пушкина оказалось загроможденным великим множеством рукописных отрывков, черновых набросков и т. д. Еще хуже, что это желание расширить печатное наследие, дать какие-то новинки в тексте нового собрания сочинений,

приводило к восстановлению строф, которые Пушкин либо не закончил, либо отбросил по тем или иным причинам. Типичный пример — стихотворение 1828 года «Воспоминание». Вторая часть печаталась ранее вместе с первой, между тем как она представляет собой незаконченный пушкинский черновик, притом — не совсем правильно прочитанный. Теперь эта вторая часть не печатается.

Воспоминание

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночной живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю. (III, 57)

На этом заканчивается завершенная часть пушкинского стихотворения. Так оно было напечатано Жуковским. Но П. В. Анненков извлек из черновиков вторую часть стихотворения и в своих «Материалах по биографии Пушкина» дал эту вторую часть как более интимное признание, которую Пушкин, не желая до конца раскрыть свою мысль, оставил ненапечатанной [12].

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, в чужих степях
Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
И сердцу вновь наносит хладный свет
Неотразимые обиды.
И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два призрака младые,
Две тени милые, — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые!
Но оба с крыльями и с пламенным мечом.
И стерегут... и мстят мне оба.
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах вечности и гроба!

Эта вторая часть, которая очень интересна с автобиографической точки зрения, не закончена, не отделана Пушкиным, и

---

[12] См.: Анненков П. В. Материалы для биографии Пушкина. М., 1984. С. 186—193.

поэтому может быть дана только в вариантах к изданию. Помимо этого, в ряде мест она неправильно прочитана.

Например, строчка: «И сердцу вновь наносит хладный свет» в таком виде сочинена редактором. В рукописи имеется: «Вновь сердцу ... наносит хладный свет». Здесь несколько слов не дописано Пушкиным. Вместо: «О тайнах вечности и гроба» у Пушкина: «О тайнах счастия и гроба». (III, 447).

Далее Анненков построил один стих, который Пушкин не мог бы построить, потому что имел более тонкий слух. Вместо «В неволе, в бедности, в чужих степях» у Пушкина было: «В неволе, в бедности, в изгнании, в степях», т. е. шестистопный ямб, как во всем стихотворении (в нечетных стихах), а не пятистопный, как у Анненкова.

Очень сложным является вопрос об окончательном тексте хорошо известного стихотворения «К морю», того стихотворения, где Пушкин, уезжая с Юга в новую ссылку, прощается с Черным морем, причем образ моря вызывает у него воспоминание о двух людях — Наполеоне и Байроне, умерших почти в одно время.

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой. (II, 180)

Потом идут строфы, посвященные Наполеону, и после них переход к Байрону:

... Там он почил среди мучений.
И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас умчался гений,
Другой властитель наших дум.

Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, волнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

Мир опустел .
. . . .
. . . .
. . . .

Прощай же, море. Не забуду
Твоей торжественной красы,
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн. (II, 181)

Так стихотворение было напечатано в 1825 году в «Мнемозине», которую издавал Кюхельбекер.

В издании 1826 года к строчке «Мир опустел...» прибавилась еще одна строчка: «Мир опустел... Теперь куда же/Меня б ты вынес, океан?» и после этого две строки точек. В следующем собрании стихотворений 1829 года Пушкин опять возвращается к тексту «Мнемозины», т. е. после слов «Мир опустел...» дает три строки точек. И так стихотворение печаталось до конца жизни Пушкина. После смерти Пушкина редакторы извлекли из черновиков недостающую часть строфы. Она звучала так:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещенье, иль тиран.

Спрашивается: нужно ее печатать или нет? Это очень сложный вопрос критики текста. Модест Гофман говорил, что не нужно, что творческая воля Пушкина дала стихотворению такую окончательную форму: «Мир опустел...» и три строки точек. Пропущенная строфа придает фрагментарный характер произведению, и Пушкин часто пользовался этим методом. У Байрона это тоже имеет место[13].

Но есть другое предположение: может быть, эту строфу Пушкин сократил по цензурным соображениям, потому что тут говорится: «Где благо, там уже на страже/Иль просвещенье, иль тиран». Слово «просвещенье» здесь употреблено в смысле цивилизации, в духе идеи Алеко, который бросил «неволю душных городов» и ушел к простым людям, не знающим цивилизации, а «тиран» означает самодержавие.

Вопрос этот нужно решать. Б. В. Томашевский дает эту строфу полностью. А некоторые — может быть, это и правильно с точки зрения художественного замысла Пушкина — рассматривают эту строфу как сознательно Пушкиным незаконченную.

Вообще вопрос о пропущенных строфах — один из существенных вопросов пушкинской текстологии. У Пушкина нередко встречаются, в духе романтической традиции того времени, пропущенные строфы, в частности, много пропущенных строф есть и в «Евгении Онегине». Вместо пропущенных строф Пушкин ставит многоточие. Издатели XIX века старались эти

---

[13] Подробнее об этом см.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. — В последних изданиях А. С. Пушкина пропущенная строфа печатается.

пропущенные строфы восстановить, обращались к черновикам и там иногда находили материалы недоделанной строфы. Стремясь издать новинку, они немедленно доделывали строфу, извлекали из черновика и вставляли в соответствующее место пушкинской поэмы. Эти вставки приобретали иногда курьезный характер. Например, один издатель, желая заполнить пропущенные в первой главе строфы XIII и XIV (замененные у Пушкина многоточиями), взял черновик двух строф и из них сочинил одну строфу цельную. Эта строфа гласит:

Как он умел вдовы смиренной
Привлечь благочестивый взор,
И с нею скромный и смятенный
Начать, краснея, разговор,
Как он умел с любою дамой
О платонизме рассуждать,
Смешить нежданной эпиграммой
И в куклы с дурочкой играть.
Так хищный волк, томясь от глада,
Выходит из глуши лесов
И рыщет средь беспечных псов
Вокруг неопытного стада.
Всё спит. И вдруг свирепый вор
Ягненка мчит в дремучий бор. [14]

Первая половина взята из одной строфы, а начиная со слов «так хищный волк...», идет другая строфа, с первой не связанная. Такая строфа формально здесь невозможна, потому что нарушает обычное строение онегинской строфы, которая требует во втором четверостишии не чередующихся, а смежных рифм. Дело, как видим, доходило до полнейшей неграмотности в отношении пушкинской формы. Пушкин сам в одном из предисловий к «Евгению Онегину» таким образом объясняет свои пропущенные строфы: «Пропущенные строфы подавали неоднократно повод к [насмешкам] и порицанию. Что есть строфы в Евг. Онегине, которые я не мог или не хотел напечатать — этому дивиться нечего. Но, будучи выпущены, они прерывают связь рассказа, и потому означается место, где им быть надлежало. Лучше бы было заменять эти строфы другими или переплавлять и сплавливать мною сохраненные. Но, виноват, на это я слишком ленив. Смиренно сознаюсь также, что в Дон-Жуане есть две выпущенные строфы!» [15].

Значит, была известная литературная манера и традиция, которая подсказывала Пушкину эту фрагментарность. Этот вопрос стал предметом большой полемики в 10-х годах нынеш-

---

[14] В современных изданиях строфы XIII и XIV в основном тексте не приводятся. Черновой вариант этих строф включается в раздел «Из ранних редакций» (см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. V. Л., 1977. С. 12—13, 429).

[15] Пушкин А. С. Собр. соч.: В 6 т. Сер. «Библиотека великих писателей» / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., Пг., 1907—1915. Т. 5. С. 424.

него века. Модест Гофман, молодой тогда литературовед, выступил с целым исследованием «Пропущенные строфы „Евгения Онегина“» в сборнике «Пушкин и его современники» (1917), где вопрос этот был прослежен на материале всего «Онегина» и его рукописей; он пришел к выводу, что надо оставлять текст, как его сделал Пушкин, а пропущенные строфы, если в рукописи имеются варианты, давать в приложении, а не в основном тексте, потому что нельзя нарушать творческую волю Пушкина, смешивая законченные, напечатанные им самим произведения с незаконченными рукописными фрагментами.

Вообще новое пушкиноведение, пушкиноведение нашего времени, сделало очень много для того, чтобы дать нам подлинного Пушкина. Работы Б. В. Томашевского, М. Гофмана, М. Цявловского, Ю. Г. Оксмана и ряда других действительно дали нам сейчас текст, очень близкий к тому, какой мы могли бы пожелать, в частности, по вопросу, о котором в XX веке в течение ряда лет шла борьба, — за очистку основного текста от загромождающих его вариантов, черновиков и т. д., которым место в приложениях, а не в основном тексте.

Случай с Пушкиным особенно показателен именно потому, что вокруг Пушкина возникла такая сложная филологическая работа. Но это далеко не единственный случай, когда исследователю приходится по тем или иным причинам обращаться к рукописи. Приведу еще несколько примеров.

Возьмем «Горе от ума». При жизни Грибоедова оно полностью напечатано не было, так как на произведении этом, широко популярном среди русской интеллигенции того времени, лежал цензурный запрет. В начале 1825 года Булгарину, тогда дружившему с Грибоедовым, удалось поместить в своем альманахе «Русская Талия» 4 сцены из I акта и весь III акт «Горя от ума», но с большими цензурными купюрами и значительными цензурными поправками. Когда же появилась возможность напечатать «Горе от ума» сначала в вольной, потом в обычной печати, Грибоедова уже не было в живых. Печатного текста не было, поэтому «Горе от ума» печаталось по рукописным спискам, которые ходили среди читателей, интересовавшихся замечательным произведением. Когда в начале XX века встал вопрос о том, чтобы напечатать не случайный список, а действительно проверенный, текстологически правильный текст «Горя от ума», пришлось обратиться к критическому рассмотрению всего материала — рукописей, списков и т. д. Мы имеем три таких списка «Горя от ума», которыми пользуются его издатели: во-первых, чистовой автограф, написанный самим Грибоедовым, с большим числом поправок разного времени. Этот список хранится в Историческом музее и называется «музейный автограф». Это та рукопись, которую Грибоедов в мае 1824 года привез в Петербург, чтобы похлопотать

о напечатании произведения и постановке на сцене. Над рукописью Грибоедов продолжал работать, и имеется еще другая рукопись, сделанная уже как список и включившая большое число поправок, сделанных автором в Петербурге. Это так называемая «жандровская рукопись» — список, который был составлен по поручению Жандра, приятеля Грибоедова. Жандр по этому поводу рассказывал следующее: «Когда Грибоедов приехал в Петербург и в уме своем переделал свою комедию, он написал такие ужасные брульоны, что разобрать было невозможно. Видя, что гениальнейшее создание чуть не гибнет, я у него выпросил его полулисты. Он их отдал с совершенной беспечностью. У меня была под руками целая канцелярия, она списала „Горе от ума“ и обогатилась, потому что требовалось множество списков. Главный список, поправленный рукой самого Грибоедова, находится у меня» [16]. «Жандровский список», исправленный рукой самого Грибоедова, является основой для печатания современных текстов «Горя от ума». Сравнение с «музейным» автографом показывает в жандровской рукописи около 500 поправок. Следовательно, по первоначальному, «музейному», автографу мы печатать не можем. Но есть еще более поздний список «Горя от ума», тоже авторизованный Грибоедовым, — «булгаринский список», последняя редакция. Перед отъездом в Персию Грибоедов оставил текст Булгарину, который должен был хлопотать о напечатании, и сделал надпись: «Горе мое поручаю Булгарину. Верный друг Грибоедов. 5 июня 1828 г.». Это последняя авторизованная рукопись, которая тоже имеет ряд поправок, уже по сравнению с жандровской рукописью. Следовательно, сличение жандровской и булгаринской рукописей, которые являются писательскими списками (жандровский — очень хороший, булгаринский — скверный), служит основой для восстановления подлинного текста «Горя от ума» [17]. Это было сделано Н. К. Пиксановым в академическом издании, и его текст лег в основу последующих изданий [18].

Лермонтовская традиция тоже представляет большие трудности. Поэма «Демон», будучи закончена поэтом, тем не менее по цензурным соображениям не была напечатана. «Демон» опять-таки сохранился в целом ряде рукописей, и вопрос о его окончательном тексте очень сложный. Всегда, когда такое любимое детище писателя остается ненапечатанным, писатель продолжает над ним работать, и тем самым создаются разночтения.

Если обратиться к лирике Лермонтова, то напечатанные при жизни поэта стихотворения, т. е. получившие авторскую санк-

---

[16] См.: Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. / Под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова. Т. 2. СПб., 1918. С. 232.

[17] О булгаринском списке «Горя от ума» см.: Там же. С. 244—247.

[18] Там же. С. 1—208.

цию, составили бы незначительную горсточку. То, что мы сейчас читаем как «Стихотворения Лермонтова», в значительной степени извлечено из его черновиков. Это его юношеские произведения, относящиеся в основном к 1828—1832 годам, в разной мере удачные, в разной мере готовые к печати. Сразу после неожиданной смерти Лермонтова обратились к его рукописям. В «Отечественных записках» стали появляться новые стихотворения, затем каждый издатель печатал что-нибудь новое. К числу этих ранних поэм принадлежат такие вещи, как «Черкесы», «Кавказский пленник», «Корсар», «Измаил-бей», «Боярин Орша», которые также появились после смерти Лермонтова, в 1843 году, как извлечения из рукописей.

Но и наследие писателя, напечатанное при его жизни, не всегда входит в полное собрание его сочинений на основе текста несомненного. Даже в области печатного наследия оказываются необходимыми собирания, разыскания всякого рода, чтобы представить это наследие в надлежащей полноте.

Например, весь молодой Чехов, каким мы его находим в собрании сочинений, выходившем под редакцией проф. С. Д. Балухатого, извлечен издателями из различного рода юмористических журналов того времени, где Чехов начал свою работу в качестве юмориста, автора юмористических мелочей: из журналов «Будильник», «Осколки», «Стрекоза» и т. д. Здесь молодой Чехов, еще незрелый писатель, выступал под псевдонимами «Антон Чехонте», «Антоша Ч.», «А. Чехонте». По этим псевдонимам его легко узнать в юмористических изданиях 80-х годов. В собрание сочинений, которое сам Чехов издал при жизни (с 1899 по 1901 год), эти «мелочи» не вошли, хотя Чехов писал Суворину: «Я собираю свои юмористические мелочи, хочу издать толстенькую книжку под названием „Мелочь“»[19]. Значит, эти первые писательские попытки он не считал недостойными будущего писателя, но только не успел собрать и включить их в собрание сочинений, где был ограничен объемом. Это различного рода кратенькие юмористические анекдоты, подписи к рисункам, особые традиционные юмористические жанры, как, например, серии с общей композиционной рамкой вроде «Мысли читателя газет и журналов», «Современные молитвы», ученические работы (пародии), вопросы и ответы, правила дисциплины, медицинские советы, объявления и рекламы, календари и т. п. Конечно, для знакомства с лабораторией Чехова этот материал «мелочей» имеет очень большое значение, и сейчас он собран и включен в собрания сочинений.

То же относится к Горькому. Он был очень требовательным к себе художником. И тот объем литературного наследия Горького, который мы знаем сейчас, гораздо больше того, что сам

---

[19] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 7. М., 1979. С. 224.

Горький санкционировал в собрании сочинений, выходившем при его жизни и под его контролем. Ранние произведения Горького, как художественные рассказы, так и газетные фельетоны, подготовлявшие его будущую деятельность как публициста и политического писателя, — все это было рассеяно по журналам и газетам и собиралось в течение ряда лет преимущественно С. Д. Балухатым. Сборник «М. Горький. Забытые рассказы», который С. Д. Балухатый выпустил в 1940 году, дает очень большое число чрезвычайно интересных произведений молодого Горького и даже отчасти Горького последних лет: при жизни они не были включены Горьким в собрание сочинений. Кроме того, Балухатый в 1940 году напечатал целую серию фельетонов, которые молодой Горький под псевдонимом «Иегудиил Хламида» опубликовал в Самарской газете. Эти фельетоны 1895—1896 годов, являющиеся первыми шагами Горького как сатирика, как публициста, как участника повременной печати, представляют большой интерес.

Даже там, где мы имеем дело с авторским печатным текстом, не всегда бывает легко без предварительной филологической критики установить окончательный текст, который мы должны дать читателю, то, что называют каноническим текстом.

Какой это текст? Предположим, что произведение неоднократно самим писателем издавалось при его жизни. Мы имеем тогда текст, одобренный писателем, но в нескольких изданиях, в нескольких последовательных вариантах. Какое же издание перепечатать в собрании сочинений? Существует мнение, которое надо считать более или менее общепринятым: канонический текст писателя — это последний текст, который при жизни автора получил авторскую апробацию. Но это простое общепринятое правило также требует критического отношения, и есть целый ряд случаев, когда приходится идти вопреки последней воле автора, имея в виду его какую-то высшую цель и высшую правду.

Прежде всего бывают случаи цензурных исправлений, когда автор до конца жизни должен был печатать свои произведения с цензурными поправками, явно в угоду цензору, а не по своей творческой воле. Но, даже отвлекаясь от этих случаев, которые иногда можно выправить по рукописи, мы должны вспомнить о ряде более сложных и интересных случаев.

С этой точки зрения любопытно посмотреть, как И. С. Тургенев редактировал тех поэтов, с которыми был в дружеских отношениях и которые выпускали свои сочинения при его редакторском участии. Тургенев выпустил в свет собрание стихотворений Тютчева. Мы их сейчас читаем в издании, в свое время правленном Тургеневым.

Вот одно известнейшее стихотворение Тютчева «Silentium» («Молчание»), которое является символом веры поэтов-роман-

тиков, стихотворение, говорящее о том, что глубочайшие переживания человеческой души невыразимы в слове:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
И всходят и зайдут оне,
Как звезды ясные в ночи:
Любуйся ими — и молчи.
Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи —
Питайся ими — и молчи...[20]

Между тем это редакция — тургеневская, т. е. редакция того собрания стихотворений Тютчева 1854 года, которое издавалось при редакторском участии Тургенева. Когда в первый раз, в 1836 году, Тютчев напечатал стихотворение «Silentium» в журнале Пушкина, первая строфа гласила так:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи. —
Любуйся ими — и молчи.

Строки «Встают и заходят оне/Безмолвно, как звезды в ночи» «нарушают» (со школьной точки зрения) ритм всего стихотворения, которое написано ямбом, и тут Тургенев наложил руку, исправил стихотворение в соответствии с требованиями ямбического размера. Но Тютчев был новатором; он находился на пути к новому стихосложению, к так называемому дольнику (дольник — это стих, размер которого основан только на счете ударных слогов, число неударных меняется; пример — многие стихотворения Блока). И вот есть ряд стихотворений Тютчева, которые уже в 20—30-х годах XIX века идут по пути этих новых размеров, а Тургенев властно исправлял их в угоду господствовавшей в то время метрике. Современные редакторы возвращаются к первопечатной редакции. В изданиях нашего времени восстановлен ранний текст, сохраняющий первоначальное новаторство Тютчева, от которого сам поэт позднее был вынужден отказаться под влиянием своего редактора.

---

[20] Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 61.

Лекция 3

ТЕКСТОЛОГИЯ (окончание). ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Итак, в принципе мы считаем, что наиболее авторитетный текст литературного произведения — это последний текст, напечатанный самим поэтом при его жизни, с теми исправлениями, в той окончательной литературной обработке, в которой поэт выпустил в свет свое произведение. Но принцип последней авторской редакции не единоспасающий, не догматический принцип. Уже говорилось, как Тургенев, редактируя стихотворение Тютчева, «наложил» тяжелую руку на текст поэта, который и печатался в измененном виде при жизни Тютчева и с его согласия. Современные издатели Тютчева в ряде случаев возвращаются к ранним печатным текстам его стихотворений, потому что в них больше проявляется творческая воля поэта, чем в последних текстах, исправленных рукой Тургенева, хотя и при жизни Тютчева.

Аналогична история редактуры Тургеневым и произведений А. Фета. Сборник «Стихотворения А. Фета» в издании 1850 года представляет авторскую редакцию ранних стихотворений этого поэта. «Стихотворения А. Фета» 1856 года, через шесть лет, включают частично те же стихотворения, но в новой, очень измененной редакции, связанной с упорным воздействием на Фета Тургенева, который был главным редактором этого издания. Редактуру свою Тургенев проводил не один, а при участии дружеского журнала «Современник» — Некрасова, Дружинина, Л. Толстого. Так как издание стихов Фета подготовлял «Современник», то вкусы Тургенева сыграли существенную роль. В книге «Мои воспоминания» Фет пишет по поводу того, как подготовлялось издание 1856 года Тургеневым и его друзьями, группировавшимися вокруг журнала «Современник»: «Почти каждую неделю стали приходить ко мне письма с подчеркнутыми стихами и требованиями их исправлений. Там, где я не согласен был с желаемыми исправлениями, я ревностно отстаивал свой текст, но по пословице: „Один в поле не воин“ — вынужден был соглашаться с большинством, и издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным» [1].

В предисловии к поздним своим стихам «Вечерние огни» (1883) Фет писал: «Счастлив художник, способный исправлять свои произведения согласно указаниям знатоков. Но и тут есть известные границы и опасности. Можно, что называется, запи-

---

[1] См.: Фет А. Воспоминания: В 3 т. Т. 1. Пушкино, 1992 [Репринтное издание]. С. 104—105.

сать картину. Это случилось даже с позднейшими изданиями Тютчева, где алмазные стихи появились замененные стразами» [2].

Это прямой намек на Тургенева. Из 182 стихотворений Фета, входивших в сборник 1850 года, почти половина в издании 1856 года была исключена; перенесено было в новый сборник 95 стихотворений, из них 68 — в переделанном и часто значительно переделанном виде. Принцип тургеневских исправлений виден из сохранившегося экземпляра издания 1850 года, на котором имеются пометки Тургенева (экземпляр, по которому Фет исправлял их). Эти заметки Тургенева на полях в большинстве случаев гласят: «непонятно», «неясно» и т. п. Тургенев требовал от Фета логической ясности, рациональности, доходчивости стихотворения, грамматической точности и правильности, а стихотворение Фета, которое он сам озаглавил «Мелодии», носило характер музыкальный, эмоциональный, часто даже несколько иррациональный в выборе и сопоставлении слов. И Фет признается, что он нередко нарушал «будничную грамматику». Вот пример таких исправлений. В первой редакции Фета стихотворение выглядит так:

Полно спать: тебе две розы
Я принес с рассветом дня.
Сквозь серебряные слезы
Ярче нега их огня.

Дрожь в руках: твои угрозы
Помню я: но дремлешь ты,
И роняют тихо слезы
Ароматные цветы.

И вот это «Дрожь в руках: твои угрозы/Помню я...» показалось непонятным Тургеневу (первая фраза непонятно с чем грамматически связана, а вторая — слишком интимна), и в результате его нажима Фет сделал такое исправление:

Вешних дней минутны грозы,
Воздух чист, свежей листы —

Современный издатель Фета Б. Я. Бухштаб в первом критическом издании, вышедшем в «Библиотеке поэта» (1937), возвращается к старому тексту [3].

Еще более характерный случай представляет другое стихотворение Фета:

Как мошки зарею,
Крылатые звуки толпятся;
С любимой мечтою
Не хочется сердцу расстаться.

---

[2] Фет А. Вечерние огни. М., 1979. С. 242.

[3] См.: Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1937. С. 166. — В новейших изданиях стихотворение печатается в редакции Тургенева (см: Фет А. А. Стихотворения. М.; Л., 1962. С. 182).

Но цвет вдохновенья
Печален средь буднишних терний;
Былое стремленье
Далеко, как выстрел вечерний.

Но память былого
Все крадется в сердце тревожно...
О, если б без слова
Сказаться душой было можно! [4]

В этом стихотворении Тургеневу показалось странным сравнение: «Былое стремленье/Далеко, как выстрел вечерний», и Фет под его нажимом изменил: «...далеко, как отблеск вечерний». Опять-таки современный редактор собрания стихотворений Фета Бухштаб возвращается к первой редакции, несмотря на то, что авторизованная Тургеневым вошла во все прижизненные собрания стихотворений Фета [5].

Не во всех случаях мы также можем доверять самому поэту как позднейшему редактору своих стихотворений.

Обратимся к Гете, вкусу которого мы можем вполне доверять. Гете прожил долгую жизнь и на протяжении этой жизни менял свои вкусы. Поэтому, когда в период своих сложившихся классицистских вкусов, уже в зрелом и пожилом возрасте, он редактировал свои юношеские стихи, он уничтожал в них проявления того бурного поэтического индивидуализма, который характеризует его раннее творчество периода «бури и натиска». Часто в своем стремлении к напряженному, сильному, страстному чувству, к повышенной поэтической выразительности молодой поэт вступал в конфликт с грамматикой, метрикой; произведения его носят в поэтическом отношении бунтарский характер, который не нравился Гете-классику в зрелый период творчества, и в собрании стихотворений Гете их усиленно исправлял. Это особенно ясно видно на примере одного из лучших стихотворений Гете «Свидание и разлука». Это юношеское любовное стихотворение 1770 года, в котором Гете рассказывает, как он скачет верхом на коне ночью на свидание к своей возлюбленной и как деревья кажутся ему чудовищными великанами, вся природа как будто одушевлена чувством, наполняющим душу самого поэта. Стихотворение носит юношеский, страстный, пламенный характер, свойственный восприятию и стилю молодого Гете, бурного гения.

Стихотворение начинается так: «Забилось мое сердце. Скорее на коня. И вперед, неистовый, как герой, отправляющийся на битву...».

Es schlug mein Herz. Geschwind zu Pferde!
Und fort! wild wie ein Held zur Schlacht.

---

[4] Фет А. А. Стихотворения. С. 94—95. — В издании 1962 г. (С. 151) восстановлена правка Тургенева.

[5] О редакторской работе И. С. Тургенева над стихотворениями А. Фета см.: Колпакова Н. Из истории фетовского текста // Поэтика. Т. III. Л., 1927. С. 168—187.

Эти строки кажутся зрелому Гете не подходящими, и он заменяет их нейтральными и пустыми словами: «Забилось мое сердце. Скорее на коня. Сказано — сделано» («Es war getan, fast eh' gedacht»).

Надо сказать, что слова «Und fort! wild wie ein Held zur Schlacht» заключают в себе ритмический перебой, который не любил Гете в период зрелости: несколько ударных односложных слов, стоящих подряд, и благодаря этому перенесение ударения с четного слога (четвертого) на нечетный (третий). Гете исправил ямбы, но вместе с тем сгладил чрезмерную страстность юношеского стихотворения.

Дальше Гете говорит, что лес кажется одушевленным, что ночь темная, как зверь стоокий, глядит из-за каждого куста:

Die Nacht schuf tausend Ungeheuer
Doch tausendfacher war mein Mut ...

«Ночь создавала тысячу чудовищ, но мое чувство было еще тысячнее». Грамматически это совершенно невозможная вещь — сравнительная степень от числительного. Можно сказать, что здесь стремление к максимальной экспрессивности имеет почти «футуристический» характер. Гете меняет строку и в окончательном тексте дает:

Doch frisch und fröhlich war mein Mut...

Вместо юношеского, выразительного, бунтарского, с точки зрения стиля, стиха «еще тысячнее было мое чувство» — нейтральная «затычка» в стихе: «На душе у меня было бодро и весело» [6].

Стихотворение, конечно, печатается современными редакторами в той окончательной редакции, которую ему придал Гете, как он сам его впоследствии печатал. Но исследователь, который хотел бы знать стиль молодого Гете, конечно, должен обратиться к первоначальной редакции, потому что только она соответствует юношескому стилю Гете.

Еще пример «старческой» редактуры немецкого поэта-романтика Клеменса Брентано, оказавшего влияние на молодого Гейне. Среди ранних юношеских лирических стихов Брентано есть стихотворение «Охотник пастуху», в котором он говорит о своем романтическом настроении (1801):

Durch den Wald mit raschen Schritten
Trage ich die Laute hin,
Freude singt, was Leid gelitten
Schweres Herz hat leichten Sinn.

---

[6] Goethe. Poetische Werke: In 16 Bd. Bd 1. Berlin, 1965. S. 48; Bd 2. S. 566—567. — Об этом и других стихотворениях Гете подробнее см.: Жирмунский В. М. Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гете // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 8—29.

Охотник пробирается сквозь лес с лютней в руке. Розы своими цветами и шипами задевают за струны лютни, сердце поэта полно романтического томления, радости и страдания любви — в душе его оживают романтические грезы, образы народных сказаний, сирена призывно поет на волнах реки, поэт спешит в сказочную страну Тулэ за золотым кубком, лежащим на дне моря. Таково примерно содержание этого поэтического стихотворения, если его передать прозой.

Во вторую половину жизни Брентано, как и многие немецкие романтики, пережил обращение в католицизм, возвращение к старой церковной вере, которую он воспринял очень трагично и догматически, под знаком сурового аскетизма. На свой юношеский романтизм он смотрел как на греховную молодость и с этой точки зрения стал «очищать» юношеские стихи [7]. В собрании сочинений Брентано, вышедшем в начале 1850-х годов (т. е. через полвека после написания стихотворения), к первоначальным 15 строфам добавлено еще столько же, так что в окончательном виде стихотворение «Охотник пастуху» имеет 30 строф вместо 15. Романтические скитания молодого поэта рассматриваются как греховные искушения молодости: поэт был в Венериной горе и покоился в объятиях языческой богини, лиру свою окунул в грязную тину страстей.

In Frau Venus' Berg die Leier
Hab mit Keuschlamm ich geschmückt.
Und sie hat mich ohne Schleier
An die volle Brust gedrückt.

Покаяние и отречение, монашеская власяница — вот настроение этого стихотворения в его окончательной редакции. Спасает только вера в Христа, искупающего грехи земной страсти, грешной молодости:

Einer schwebt am Kreuz erhaben,
Der bezahlet meine Schuld.

(«Высоко на кресте поднят тот, кто искупит мою вину»).

Конечно, перед редактором стихотворений Брентано стоит существенный вопрос — давать эти стихи в их первоначальном романтическом виде или принять ту переделку, которую произвел в последнем издании сочинений Брентано, исказив самого себя? В новейшем популярном издании избранных стихотворений Брентано, под редакцией Макса Мориса, берется юношеская редакция, потому что она дает впечатление о молодом поэте-романтике, каким он был во время создания произведения [8].

---

[7] О трагедии отречения К. Брентано подробнее см.: Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919.

[8] Обе редакции стихотворения см.: Brentano C. Werke: In 4 Bd. Bd 1. München, 1968. S. 165—167; 390—394.

В отношении немецких романтиков мы часто имеем дело с такими явлениями. Многие немецкие романтики, начав как бунтари, с течением времени смирились, пережили аскетическое обращение к церковному католичеству. Например, знаменитый критик Фридрих Шлегель, теоретик немецких романтиков, одним из первых и наиболее страстно обратился в лоно католической церкви, и собранием его сочинений, вышедшим в 20-х годах XIX века, невозможно пользоваться для изучения его раннего романтического периода, потому что все, напоминающее вольную юность романтического критика, замаскировано, переделано. Там не перепечатан наиболее интересный ранний роман Шлегеля «Люцинда» (1799), который вызвал общественный скандал своим вольным отношением к вопросам любви. Шлегель-католик, конечно, не пожелал переиздать «Люцинду». А то, что перепечатано, дано в совершенно искаженном виде. Научное изучение литературных взглядов Шлегеля началось с того времени, когда в 80-х годах XIX века австрийский ученый Минор издал 2 тома «Юношеских сочинений» Ф. Шлегеля на основании первых редакций, потому что только первые редакции показали нам этого виднейшего писателя романтической школы, а не католического писателя.

Еще пример авторской редакции — в случае, который, может быть, получит несколько иное решение. Баратынский, современник Пушкина, один из поэтов пушкинской плеяды, прожил долгую жизнь, творил и перерабатывал свои ранние стихи 20-х годов. Он стремился к тому, чтобы улучшить, исправить эти стихи, довести их до художественного совершенства. Баратынский был требовательным и взыскательным художником. Когда в 1914 году в Академической Библиотеке русских писателей вышло первое критическое собрание стихотворений Баратынского под редакцией Модеста Гофмана, то этот последний решил вернуться к первым редакциям стихотворений Баратынского — журнальным вариантам 20-х годов и редакции первого собрания сочинений 1827 года, отказавшись от позднейшей авторской правки.

«Последующие издатели, — пишет в предисловии М. Гофман, — считались лишь с текстом изданий 1835 и 1842 годов, обходя за немногими исключениями сборник 1827 года и различные периодические издания, в которых были рассеяны произведения Баратынского; таким образом, давая последний текст стихотворений поэта, издатели представляли его творчество в одностороннем освещении 30-х и 40-х годов» [9].

М. Гофман возвращается к первоначальному варианту, потому что только он, по его мнению, может ознакомить читателя с полным объемом творчества Баратынского, между тем

---

[9] Баратынский Е. А. Полн. собр. соч.: В 2 т. Т. 1. СПб., 1914. С. XIII.

как в остальных изданиях литературная физиономия Баратынского «александровской эпохи» (т. е. пушкинской поры, когда он был особенно популярен, и гораздо более, чем в 30-х годах) оставалась в тени.

Баратынский сам в письме к другу объясняет методы своей работы взыскательного художника, который — как немногие другие поэты — стремится к совершенству в своих стихах. Он пишет: «Гордость ума и права сердца в борьбе беспрестанной. Иную пьесу любишь по воспоминанию чувства, с которым она написана, — переправкой гордишься потому, что победил умом сердечное чувство» [10].

Баратынский принадлежал к числу поэтов классического стиля, перед которым стоял идеал художественного совершенства. Для него имела значение не столько индивидуальная художественная выразительность стихотворения, сколько его завершенность, законченность. Поэтому он долго и упорно работал над своими стихами и после того, как они были напечатаны. Приведу в качестве примера известное стихотворение «Смерть», в котором ярко выразилось пессимистическое настроение, характерное для поэзии Баратынского:

О смерть! Твое именованье
Нам — в суеверную боязнь:
Ты в нашей мысли тьмы созданье,
Паденьем вызванная казнь!

Непонимаемая светом,
Рисуешься в его глазах
Ты отвратительным скелетом
С косой уродливой в руках.

Ты дочь верховного Эфира,
Ты светозарная краса:
В руке твоей олива мира,
А не губящая коса... [11]

В начале стихотворения, в его первоначальной редакции, в этих первых строфах есть довольно много темного, их смысл не сразу ясен; это — противопоставление общего мнения о смерти как губительнице, и той любви, с которой сам поэт относится к смерти как разрешительнице земных страданий и сомнений. Из этих трех строф в окончательной редакции Баратынский сделал две, и в такой форме, гораздо более совершенной, понятной, доходчивой, законченной, стихотворение и печаталось позднейшими издателями до М. Гофмана:

Смерть дщерью тьмы не назову я
И, раболепною мечтой
Гробовый остов ей даруя,
Не ополчу ее косой.

---

[10] Баратынский Е. А. Соч.: 4-е изд. Казань, 1885. С. 531.
[11] Там же. С. 107.

О дочь верховного Эфира!
О светозарная краса!
В руке твоей олива мира,
А не губящая коса...[12]

Мы видим, как из робкого и несколько путаного начала, путем долгой поэтической работы здесь достигнута очень большая ясность, совершенство. И конечно, последняя редакция стихотворения Баратынского — наиболее законченная; ее и воспроизводят нынешние издатели.

Последний пример — работа А. Блока над стихами. Блок был поэтом совершенно иного типа, чем Баратынский, поэтом романтического типа, который в стихах своих стремился не к постройке завершенного в архитектурном смысле художественного здания, но прежде всего к непосредственному, часто очень страстному выражению лирического чувства. Если посмотреть, как относился к своим стихам Блок на протяжении работы над ними, мы увидим, что правка стихов очень редко является у него правкой отдельных слов, правкой стиля стихотворений, доведением его до совершенства выражения. Правка стихов у Блока в большинстве случаев заключается в том, что он опускает строфы: например, стихотворение первоначально имеет 10 строф, Блок две-три строфы опускает. Кажется, стихотворение построено так, что все держится на эмоциональном лиризме, оно не имеет логически необходимого развития сюжета, которое делает невозможным изъятие одного звена из этого развития. Напротив, оказывается довольно легко вынуть две-три строфы. Когда Блок становится взыскательным, когда ему кажется, что он многословен, он опускает строфы, а когда он относится более терпимо, то возвращает старые строфы на свое место. Это можно проследить на ряде стихотворений Блока, выходивших при его жизни. Собрание стихотворений 1916 года, вышедшее накануне революции в издательстве «Мусагет»[13], — наиболее краткое. В нем Блок отнесся к себе наиболее строго: он отобрал самое малое число стихотворений из того, что печатал раньше, и ряд стихотворений сократил именно таким, казалось бы, механическим способом, путем выбрасывания строф. Есть, например, одно замечательное стихотворение в третьем томе собраний стихов Блока, которое даже открывает этот третий том как своего рода идеологическое посвящение, — стихотворение «К Музе». Образ страстной, губительной любви, напоминающей переживания героев Достоевского и характерной для позднего этапа творчества Блока, здесь воплощается в лице прекрасной женщины, Музы. Любовь Музы

---

[12] Там же. С. 318.

[13] Издательство «Мусагет» было основано группой писателей-символистов в Москве в 1910 г. и просуществовало до 1917 г. Оно выпустило многие произведения современных поэтов, а также теоретические труды по искусству.

является для поэта одновременно мучительной, губительной и вдохновляющей:

К Музе

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастия есть.

И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...

И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг
Тот неяркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг.

Зла, добра ли? — Ты вся — не отсюда.
Мудрено про тебя говорят:
Для иных ты — и Муза и чудо.
Для меня ты — мученье и ад.

Я не знаю, зачем на рассвете
В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил
И твоих утешений просил?

Я хотел, чтоб мы были врагами,
Так за что ж подарила мне ты
Луг с цветами и твердь со звездами —
Всё проклятье своей красоты?

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого аи,
И любови цыганской короче
Были страшные ласки твои...

И была роковая отрада
В попираньи заветных святынь,
И безумная сердцу услада —
Эта горькая страсть, как полынь!

И доныне еще, безраздельно
Овладевши душою на миг,
Он ее опьяняет бесцельно —
Твой неистовый, дивный твой лик!..[14]

Когда Блок редактировал это основополагающее для его поздней лирики стихотворение, он, во-первых, отбросил последнюю строфу; после журнальной публикации эта строфа никогда не появлялась ни в одном собрании стихотворений. Затем в середине он исключил две строфы («Зла, добра ли? — ты вся не отсюда...» и «Я не знаю, зачем на рассвете...»). Таким

---

[14] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 7, 501.

образом, получилось, что после первых трех строф сразу идет шестая строфа:

Есть в напевах твоих сокровенных...
И такая влекущая сила...
И когда ты смеешься над верой...
Я хотел, чтоб мы были врагами...

Пропуск совершенно не заметен для того, кто не знает, что тут были две строфы. Это характеризует стилистическую манеру Блока. У него нет такой связи между строфами, как у Пушкина (ср. «Для берегов отчизны дальной...»). Страстное чувство поэта является у него как бы стержнем, на который он нанизывает все новые и новые образы, которые должны углублять основное эмоциональное настроение стихотворения. В последующих прижизненных изданиях стихотворений Блок обыкновенно вычеркнутое восстанавливал. В стихотворении «К Музе» он две средние строфы восстановил, а последнюю («И доныне еще безраздельно...») так и оставил не восстановленной. Мы следуем творческой воле Блока и печатаем последнюю редакцию.

Рассмотрение ряда последовательных изданий Блока показывает, таким образом, не только его творческий метод, но и существенные особенности стиля. В этом смысле между Баратынским и Блоком очень большая разница.

Другой пример. В том же издании «Мусагета», в стихах об Италии («Венеция»), есть замечательная строфа, которая дает импрессионистическое впечатление Венеции:

О красный парус
В зеленой да́ли!
Черный стеклярус
На темной шали! [15]

Оказывается, эти четыре строчки взяты из большого стихотворения. Первоначально стихотворение было дано полностью, потом появилась средняя строфа, а затем стихотворение опять было восстановлено целиком.

На последних примерах: Баратынского — с одной стороны, Блока — с другой стороны, видно, как история текста переходит в творческую историю произведения, в историю его создания и работы поэта над ним. Каждый этап печатного и предшествующего ему рукописного текста получает для истории литературы значение, может быть использован исследователем, потому что освещает творческую историю поэтического произведения. Это становится яснее, когда мы рассматриваем работу писателя над более крупным литературным произведением, где и сюжет-

---

[15] Там же. С. 102.

ный момент, и идеологический момент выступают гораздо более резко, чем в маленьком лирическом стихотворении. Обратимся опять к творчеству Гете.

Историческая трагедия «Гец фон Берлихинген» известна в трех редакциях. Эту пьесу молодой Гете написал в подражание Шекспиру. Она представляет собой историческую хронику из прошлого Германии, из эпохи Реформации и Крестьянской войны — важного поворотного пункта немецкой истории. Герой этого произведения — рыцарь Гец фон Берлихинген, который ведет борьбу против крупных феодалов в защиту своей личной свободы и выступает в конце пьесы как вождь крестьянского восстания. Гец фон Берлихинген — лицо историческое. Он оставил воспоминания о своей жизни и об участии в Крестьянской революции, и эти воспоминания послужили молодому Гете материалом для драматизованной исторической хроники. В ранний период творчества он был увлечен национальной стариной и желал, по образцу Шекспира, создать пьесу из национального прошлого Германии.

Первая рукописная редакция 1771 года озаглавлена «Geschichte Gottfrieds von Berlichingen mit der Eisernen Hand dramatisiert» («Драматизированная история Готфрида фон Берлихингена с Железной рукой»). Заглавие означает, что это действительная история Геца фон Берлихингена, которую Гете из повествования превратил в драматическое произведение.

Когда Гете закончил пьесу, он послал ее на отзыв своему учителю, известному критику Гердеру, который был также учителем всего поколения поэтов «бури и натиска». Гердер первый указал на значение шекспировского творчества для создания немецкой национальной драмы и дал ряд прямых указаний в этом смысле поэтам своего времени. Получив пьесу Гете, Гердер ответил ему довольно сдержанно, сказав в своем письме: «Шекспир Вас испортил». После этого Гете подверг свою пьесу сильной переработке, и вышла она в свет в 1773 году в редакции, озаглавленной «Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel» («Гец фон Берлихинген с Железной рукой. Драма», 1773). В этой редакции пьеса стала широко известна, прославив молодого Гете по всей Германии. Это была первая драма на национально-патриотический сюжет, первый манифест нового литературного направления, и Гете сразу стал вождем молодого поколения; в таком виде она много раз печаталась. И уже на склоне лет Гете, желая приспособить пьесу для сцены, подверг ее еще раз переработке, на этот раз уже сценической, учитывающей требования театра (Гете сам был в ту пору директором Веймарского придворного театра). Третья редакция была озаглавлена «Götz von Berlichingen. Für die Bühne bearbeitet» («Гец фон Берлихинген, обработанный для сцены»). Она имеет только специальное, сценическое назначение. Основная редакция, конечно, вторая, имеющая закончен-

ный текст. Но и первая редакция представляет для нас очень большой интерес.

Когда мы спрашиваем, что имел в виду Гердер, утверждая, что Шекспир «испортил» молодого Гете, и как молодой Гете пытался сам исправить результаты чрезмерного увлечения Шекспиром, то ответ на этот вопрос можем найти, сравнивая обе редакции «Геца...». Первая, в художественном отношении гораздо менее совершенная и, может быть, ненужная для широкого читателя, гораздо более последовательно обнаруживает некоторые тенденции эпохи «бури и натиска», именно тенденции, связанные с подражанием Шекспиру, с созданием исторической пьесы реалистического типа, иногда даже с чрезмерным художественным натурализмом. Гете увлекается отдельными темами и придает им чрезмерно большое значение. Впоследствии он старается свести все это к более строгому художественному единству. Гете сам писал, что он увлекся ролью красавицы Адельгейды — коварной и страстной женщины, которая соблазняет одного из героев, Вейслингена, своей красотой и заставляет его стать врагом Геца. «Стараясь изобразить Адельгейду достойной любви, я сам влюбился в нее... Интерес к ее судьбе взял верх над всем остальным... я вскоре заметил этот недостаток, вернее, этот порочный избыток, ибо самая природа моей поэзии заставляла меня стремиться к единству» [16], — писал впоследствии Гете.

Или другой момент, играющий очень существенную роль в переделке сцен крестьянского восстания. В первой редакции Гете чрезвычайно смело трактует эти сцены, очень выразительно показывает ненависть крестьян к их угнетателям дворянам, и ненависть эта принимает характер страшных, неистовых зверств, которыми крестьяне мстят своим господам, когда власть переходит в их руки. В речах восставших крестьян в первой редакции это подчеркнуто, они носят экспрессивный и страстный характер. Впоследствии Гете все это сглаживает, смягчает, кое-что выпускает. Но если во второй редакции пьеса выигрывает в смысле художественной законченности, то тенденции творчества молодого Гете гораздо резче выступают в рукописной редакции, и для историка литературы, которому интересны эти тенденции, который хочет раскрыть внутреннюю направленность пьесы, рукописная редакция может дать очень существенный материал.

Еще пример из творчества Гете. Во второй половине 1770-х годов Гете переезжает в Веймар. Здесь при дворе он становится министром Веймарского герцога и придворным поэтом. Обстановка веймарской жизни постепенно отучает Гете от присущего ему в молодости бунтарства, вместе с тем развивается

---

[16] Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1976. С. 482.

его общее мировоззрение — он постепенно отказывается от бунтарского юношеского индивидуализма.

Характерной пьесой переходного периода, первой пьесой, связанной с влиянием классицизма, новых классических вкусов, с ориентацией на античность является «Ифигения в Тавриде». Над этой пьесой Гете работал очень долго — начал писать в конце 1770-х годов, и в первой редакции она даже была представлена на сцене Веймарского придворного театра, но окончательно ее завершил только в 1787 году. За эти 10 лет мы имеем четыре последовательные редакции «Ифигении...».

Внешний признак, которым определяется различие этих четырех редакций, — формальный. Первая редакция написана ритмической прозой, вторая вольным стихом, ямбами, но ямбами разностопными; ритмическая проза переплавлена в стихи, но стихи не получили окончательного оформления. Третья редакция — опять прозаическая, а в четвертой Гете, наконец, придал окончательную форму своему произведению, это — белые стихи такого типа, как у Шекспира, — пятистопный ямб без рифмы. Этот классический белый стих стал той окончательной формой, которую Гете нашел в конце концов для своего произведения. Реалистические, натуралистические тенденции эпохи «бури и натиска» требовали от писателя прозы как наиболее жизнеспособной формы передачи речи героев («Гец фон Берлихинген» написан в прозе). Теперь, в свой классицистский период, Гете переходит к стихам как приему поэтической идеализации, но этот переход дается с большим трудом, и пьеса четыре раза переправляется, пока Гете не находит окончательной, возвышенной стихотворной формы, которую он придает своему произведению на античный сюжет. Эту форму он находит во время путешествия в Италии, где памятники античного мира и итальянского Ренессанса окончательно воспитывают его художественный идеал. Гармоничность, совершенство, соразмерность — так он понимает античное искусство: скульптуру, архитектуру и т. д.

Конечно, речь здесь идет вовсе не о чисто метрическом, формальном вопросе, хотя вопросы формы в таких случаях имеют большое значение для общехудожественного стиля произведения. С работой над внешней формой, с проблемой — стих или проза, связан весьма существенный момент внутреннего строения пьесы, и пьеса от редакции к редакции меняется в том же направлении, в каком меняется ее внешняя форма. Изучение творческой работы Гете над четырьмя редакциями пьесы вскрывает многое в общей тенденции гетевского творчества в этот период.

Наконец, последний, можно сказать, классический пример творческой истории — это работа Гете над первой частью «Фауста», которой посвящен ряд специальных книг. Из них две особенно полезны для того, кто интересуется этим вопросом:

книга Куно Фишера, известного историка философии, и книга Якоба Минора. И та, и другая книги содержат подробную историю создания и работы Гете над «Фаустом». А на русском языке можно найти указания по этому вопросу во всех более или менее подробно комментированных изданиях гетевского «Фауста».

Гетевский «Фауст» (I часть) в окончательной редакции, в которой мы его читаем сейчас, появился в 1808 году в Полном собрании сочинений под названием «Фауст. I часть. Трагедия». Заглавие показывает, что уже тогда Гете думал об окончании своего произведения, о написании второй части. Эту вторую часть он закончил в 1831 году, за несколько месяцев до смерти. Вторая часть «Фауста» вышла только в посмертном издании 1833 года, но Гете оставил совершенно законченную чистовую рукопись, вполне подготовленную к печати. Над своим произведением, в первую очередь над первой частью, Гете работал, в сущности, всю жизнь — с начала 70-х годов, когда у него возникла мысль написать пьесу на тему старинной народной легенды о кудеснике Фаусте, продавшем душу дьяволу. Первые сведения о работе Гете над этой пьесой относятся к 1773 году. Значит, в сущности, 60 лет Гете работал над «Фаустом» (1773—1831), а заинтересовался он этим сюжетом, судя по автобиографическому признанию, в 1771 году — тогда же, когда начал интересоваться темой «Геца». И то, и другое относится к немецкой национальной старине (XVI век), к легендам, сказаниям, историческим фактам, связанным со старой Германией. В 1775 году, когда Гете по приглашению герцога Карла Августа переезжал из своего родного города Франкфурта в Веймар, он имел с собой некоторые рукописи, в которых первая часть «Фауста» была почти закончена. Значит, это юношеское произведение создано Гете в основе своей в период «бури и натиска». И образ кудесника Фауста, который ради земного счастья, ради безграничного знания, преступает границы религии, заключает союз с дьяволом, сверхчеловека, который поднимается над человеческим, — это, конечно, бунтарский образ, характерный для молодого Гете, для периода «бури и натиска», когда и возникла концепция пьесы.

Итак, первая редакция пьесы была закончена в 1775 году, перед переездом Гете в Веймар, когда начинается отход его от старых позиций. Затем «Фауст» долгое время лежал в столе у Гете как рукопись. Он все не мог вернуться к прежней бунтарской теме, связанной с его юношескими переживаниями, и лишь после итальянского путешествия, подготовляя к печати собрание своих сочинений, он вернулся к рукописи «Фауста», начал кое-что в ней доделывать, дополнять, стилистически перерабатывать — так, как обычно перерабатывал свои юношеские вещи. И в 1790 году вышла в свет первая печатная редакция «Фауста», но в незаконченном виде: «Фауст. Фрагмент».

Это отрывок из первой части без заключительной сцены между Фаустом и Гретхен в темнице. Последняя сцена, первоначально написанная в прозе, отсутствует во «Фрагменте» 1791 года, по-видимому, потому, что Гете не сумел «переплавить» ее в стихи.

Значит, имеются три редакции гетевского «Фауста» — редакция 1775 года, рукописная; редакция 1790 года, первопечатная, незаконченная («Фрагмент»); окончательная редакция 1808 года, опубликованная в том виде, в каком мы сейчас читаем эту пьесу.

Что касается рукописной редакции 1775 года, которую сейчас называют «Urfaust» («Прафауст»), то она стала известна очень поздно. Только в 1886 году в веймарском архиве была обнаружена и затем опубликована эта рукопись, и только с этого времени мы знаем этот первый рукописный вариант «Фауста» в том виде, в каком пьеса вышла из-под пера молодого «бурного гения» со всеми особенностями мировоззрения, присущего Гете той эпохи. Благодаря этому открытию перед нами как бы заново возникла пьеса в том виде, в каком она была задумана молодым Гете. Сравнивая эту первую рукописную редакцию «Прафауста» с окончательной редакцией, мы находим очень существенные различия. Прежде всего различие в самом составе сцен, что связано с очень существенной эволюцией идейного замысла пьесы, от периода юношеских бунтарских настроений Гете — бурного гения до трагедии, ставшей выражением зрелой мысли поэта.

В юношеской редакции отсутствуют те стихотворные прологи, с которых сейчас начинается гетевский «Фауст». Из них особо важную роль играет «Пролог на небе». В этом прологе изображен спор между Богом и дьяволом о душе человека — высок ли человек в стремлениях своего разума, или, как думает Мефистофель, он целиком погряз в низких страстях? Этот спор, имеющий очень важное значение для идеологического замысла «Фауста», в «Прафаусте» отсутствует. Первоначальная редакция «Фауста» имеет в основном только две группы сцен. Она начинается первым монологом Фауста о тщете земных знаний; отказавшись от схоластической университетской науки, Фауст обращается к магии и вызывает Духа земли, который должен открыть перед ним все богатство, все многообразие жизни. После исчезновения Духа земли следует краткий диалог между Фаустом и его бездарным учеником Вагнером, в котором широкое стремление к безграничному знанию Фауста противопоставляется псевдоученому кропательству Вагнера. На этом начало пьесы прерывается, и мы попадаем во вторую половину первой части. Мефистофель, неизвестно каким образом появившийся, разговаривает с Фаустом, подготовляя его к путешествию по земле. В этой второй группе сцен основной темой является трагедия Гретхен; встреча Фауста с невинной девушкой, его любовь к ней и трагическая развязка

5 Заказ № 118

этой любви. Эти два комплекса сцен вполне выражают и главную мысль, которая положена в основу первоначального замысла «Фауста». Фауст презирает схоластическое знание; жизнь бесконечно богаче, бесконечно содержательнее, чем отвлеченная наука. Фауст отказывается от подобной науки ради радостей и страданий жизни. Непосредственная жизнь гораздо богаче, гораздо полнее, чем отвлеченная наука, воплощенная в Вагнере. Под знаком Духа земли, олицетворяющего эту вечно творящую, вечно разрушающую жизнь, происходит выход Фауста в жизнь. И поэтому следуют сцены с Гретхен, так как любовь к Гретхен и есть опыт погружения человека в подлинную жизнь, познание жизни через любовь.

Так можно представить первоначальный замысел. В результате Фауст, видимо, должен был погибнуть, столкнувшись с жизнью, как гибли у молодого Гете все индивидуалисты-бунтари, которых он выводит в своих ранних пьесах, и как гибнет Фауст по народному сказанию. Появление Мефистофеля в этой первоначальной редакции никак не объясняется. Он как будто даже и не дьявол, а посланник Духа земли, который проводит Фауста через жизнь. В первоначальной редакции отсутствуют не только прологи, но и весь комплекс сцен, стоящих в окончательной редакции между первым монологом Фауста и трагедией Гретхен. Это второй монолог Фауста, когда он жалуется на убожество земной жизни, стесняющей бесконечные порывы души, и попытка самоубийства, прерванная звоном пасхальных колоколов, который вызывает у Фауста воспоминания детства. Затем идут народные сцены, пасхальное утро, светлое воскресенье за стенами города, прогулка с Вагнером и встреча с черным пуделем — Мефистофелем, который следует за ним в его ученую келью. Затем — третий монолог Фауста, где Фауст переводит Евангелие и останавливается на первой строчке: «Вначале было Слово» (Иоан., 1; 1). Отсюда он переходит к своему современному толкованию: «Вначале было дело». За этим переводом Евангелия застает его Мефистофель. Следует первый разговор с Мефистофелем. Затем второй разговор Фауста и Мефистофеля, который заканчивается договором между ними в соответствии со старой легендой. Договор в этой сцене заключает основную идею окончательной редакции «Фауста», потому что в договоре сказано, в чем условия спора между Фаустом и Мефистофелем. Когда Фауст скажет мгновенью: «Остановись, ты так прекрасно!», когда Мефистофель сможет завлечь Фауста земными радостями настолько, чтобы тот оставил свои бесконечные стремления, — тогда истечет срок договора, Мефистофель перестанет быть слугой Фауста, Фауст умрет, Мефистофель завладеет его душой.

Здесь Фауст — выражение человеческого разума. В основе человеческого разума лежит благородное бесконечное стремление, которое не может быть удовлетворено ничем ограничен-

ным, конечным. Вся жизнь Фауста, его путешествие через жизнь, — это символический путь человека, который вечно ищет — ищет и в области знания, и в области жизни, и ничем ограниченным не может быть удовлетворен, ни на чем в жизни остановиться не может, потому что у него гораздо более далекая цель. Идея «Фауста» в окончательном виде оптимистична. Человек в своих исканиях оправдан, хотя он может блуждать, может ошибаться. В «Прологе на небе» Бог говорит, что «добрый человек в своем смутном стремлении всегда знает правый путь». «Ты в этом споре будешь побежден», — говорит Бог Мефистофелю. Основа нового замысла — идея бесконечного стремления, присущая человеческому разуму. Фауст — символическое воплощение человеческого разума в его бесконечном стремлении.

Переписка между Гете и Шиллером в 1790-х годах показывает, как рождается эта новая идея и как для ее воплощения Гете работает над новыми сценами «Фауста», над промежуточными сценами, соединяющими первый монолог с трагедией Гретхен, и над прологами, в которых эта общая идея выражена в прямой форме [17].

Таким образом, идейный замысел гетевского «Фауста» чрезвычайно изменился в процессе работы. Юношеский образ Фауста — сильный, страстный человек, сверхчеловек, который хочет выйти из отвлеченного знания в гущу жизни, чтобы испытать и жизненные страдания, и жизненные радости. В окончательном замысле все поворачивается иначе: Фауст — выражение человеческого разума, его бесконечного стремления. Вот новый символический смысл трагедии.

Понятно, что для историка литературы в отношении такого произведения, как «Фауст», только и возможно историческое толкование, которое показывает постепенное созревание произведения.

Рукописный «Фауст» — это произведение эпохи «бури и натиска», тогда как окончательная редакция, написанная через 20 с лишним лет, переносит нас в совершенно иной мир, в мир других настроений, других идей, конечно, органически выросших из юношеского мировоззрения Гете, но очень отодвинувшихся от этого мировоззрения.

Тот, кто читает «Фауста» без исторической предпосылки, даже не замечает, что, переходя от сцены разговора Фауста с Вагнером к соседней сцене, второму монологу Фауста, он перескакивает через 25 лет гетевской жизни и попадает в другой стиль, в другой круг мыслей.

Гете, конечно, переработал первоначальную редакцию и стилистически в духе своих новых, классицистических вкусов, стре-

---

[17] См.: Гете И. В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 363—368.

мясь придать произведению единство, но это единство сложное, противоречивое, которое трудно очертить так, как это иногда делается в критических статьях, где говорится об «идее „Фауста“ вообще». Для историка литературы идея «Фауста» развивается диалектически в конкретном процессе становления и развития замысла гетевской трагедии.

Приведенные выше примеры вплотную подводят нас к вопросу о творческой истории художественного произведения. Изучение творческой истории — это не увлечение филолога и не узкая текстологическая проблема, связанная с изданием произведения, но это историко-литературная проблема очень большой важности. Изучая творческую историю, мы можем увидеть литературное произведение в его движении, развитии, диалектике, высвободив его из прежней изолированности и неподвижности. Мы можем говорить о готовом «Евгении Онегине», мы этой готовой вещью наслаждаемся и будем наслаждаться; но, чтобы понять ее исторически, нужно видеть ее в движении, определить, как эта вещь слагалась в связи с историческим движением своего времени и движением самого писателя. И вот творческая история вводит нас в круг этих вопросов, позволяет подойти к произведению в его развитии, в его становлении, и связать его с общим историческим развитием того времени, которое мы изучаем.

В творческой истории мы можем различить три ступени (конечно, эти ступени, как и всё в жизни человека, особенно в духовной жизни, связаны между собой). Первая ступень — это возникновение того или иного поэтического замысла (тут очень важен вопрос об источнике замысла, о происхождении замысла). Вторая ступень — это то, что мы можем условно назвать творческой лабораторией писателя. Это та стадия, когда перед нами лежат рукописи, когда писатель от замысла постепенно переходит через ряд ступеней к его выполнению. Это первые наброски и черновые редакции до выхода в свет произведения. Третья ступень — история печатных изданий, когда законченное, выпущенное в свет произведение заново и заново редактируется писателем в связи с развитием авторской мысли, изменением его мировоззрения, эстетических пристрастий и т. д.

Лекция 4

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПИСАТЕЛЯ. ПРОБЛЕМА ИСТОЧНИКОВ

Схематически можно сказать, что источник творческого замысла и тем самым источник литературного произведения бы-

вают двоякого рода. Первая группа источников — сама жизнь, общественная действительность, жизненный опыт писателя. Вторая группа источников — источники литературные, т. е. разного рода книги или произведения, которые являются уже жизнью, претворенной в литературу. Соотношение между литературными и жизненными источниками на разных этапах исторического развития литературы различное. Литература меняется, отношение писателя к жизни меняется, и в связи с этим меняется соотношение литературных и жизненных источников у писателя.

Проследим это соотношение на разных ступенях исторического развития.

Начнем с устного народного творчества. Народный певец, сказитель эпоса или сказочник сочетает в одном лице творца и исполнителя. Он продолжает какую-то давнюю традицию, но вместе с тем относится к этой традиции творчески. Он поет по памяти и в какой-то степени импровизирует. Именно потому, что это — устное творчество, каждое новое исполнение традиционного народного произведения есть уже вариант, творческое изменение, в которое народный певец вносит элемент своей творческой личности, но, конечно, очень ограниченный традициями, условиями, бытовым или обрядовым характером этого творчества.

Эта традиция часто имеет международный характер. Сюжет произведения может легко переходить из одной страны в другую. Это характерно, например, для народной сказки. Здесь мы имеем дело с проблемой так называемых бродячих, или странствующих, сюжетов, имеющей для нас принципиальное значение в связи с разбираемыми вопросами.

Возьмем даже какую-нибудь очень для нас привычную сказку, которую мы считаем русской, скажем, сказку об Иване-царевиче и сером волке. Фольклористы проследили ее сюжет почти по всему миру, во всяком случае, по всему европейскому и азиатскому миру. Мы найдем эту сказку в очень сходной по сюжету форме на Востоке, на Кавказе, у славянских народов, в Западной Европе. В германских странах она зарегистрирована в числе немецких народных сказок братьев Гримм; на Востоке, например, в сборнике узбекских («сартских» — по старому названию) сказок Остроумова она записана от узбеков в форме, очень напоминающей русскую сказку. Это относится не только к волшебным, фантастическим сказкам, но и к сказкам, имеющим характер бытовых, смешных анекдотов, к сказкам животного эпоса: например, сказка о Лисе и Волке, повествующая о том, как Лиса научила Волка в проруби хвостом удить рыбу, широко известна во всем мире.

Мы имеем сейчас прекрасный каталог таких «бродячих» сказочных сюжетов. Его составил в 1910 году финский ученый

Аарне[1], а к русскому сказочному материалу он был приспособлен фольклористом проф. Н. П. Андреевым в «Указателе сказочных сюжетов по системе Аарне» (1929). Большинство таких сказочных сюжетов пришло в Европу из Азии. Индия была, по-видимому, важным очагом создания и распространения этих сказок. Нас в данном случае интересует этот вопрос не с точки зрения реальных фактов миграции (передвижения) каждой такой сказки — это задача конкретного исторического исследования, а с точки зрения принципиальной, методологической, что показывает возможность такого широкого распространения одного сюжета с Востока на Запад в фольклоре разных народов. Это значит, что, несмотря на имеющееся различие между народами в обычаях, религии, все-таки существует многое в истории, в психическом складе этих народов, что является общим, и вследствие этого та же занимательная сказка может быть рассказана в разных местах, возможно, с некоторыми переделками. Скажем, то, что в русских сказках рассказывается о попах, то в мусульманских говорится о дервишах, но сюжет анекдота от этого не меняется, если даже он приспособляется к конкретным особенностям обстановки.

Вместе с тем фольклористы показали, что у сказочника, который рассказывает, есть своя индивидуальная манера, свое творческое лицо, но это лицо не настолько индивидуализировано, как творческое лицо Пушкина или Гоголя, потому что, в сущности, он рассказывает ту же самую сказку, которая дается ему традицией.

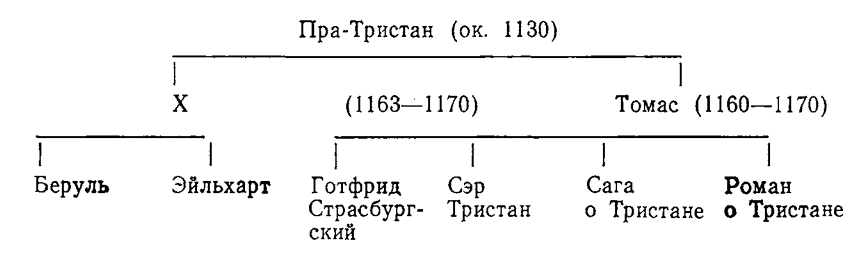
Если мы от этих безымянных фольклорных произведений, от устной поэзии перейдем к средневековой письменной литературе, то увидим, что и там, хотя известны имена авторов, тем не менее традиция сюжета продолжает играть чрезвычайно большую роль. Возьмем такой популярный сюжет средневекового рыцарского романа, как роман «Тристан и Изольда», рассказывающий о страстной любви племянника старого короля Марка Тристана к молодой жене короля Марка — Изольде. Они выпили любовный напиток, этот напиток соединил их и своей волшебной, магической силой до смерти заставляет их любить друг друга, несмотря на препятствия, которые встречает их любовь.

Сюжет «Тристана и Изольды» с целым рядом подробностей о том, как зародилась эта любовь, какие приключения пережили любящие на протяжении всей своей жизни до трагического конца, почти во всех деталях повторяется и перерабатывается у разных средневековых авторов. Говоря о романе «Тристан и Изольда», мы, в сущности, имеем в виду нечто об-

---

[1] См.: The Types of the folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen / Trans. and enlarg. by Stith Thompson. 2 ed., rev. Helsinki, 1961.

щее, что объединяет многие конкретные версии этого произведения, написанные разными авторами. Сейчас исследователи средневековой литературы восстановили то, что можно назвать родословным древом романа «Тристан и Изольда». Схематически это можно изобразить следующим образом:



Как установил французский ученый Жозеф Бедье, первая версия романа о Тристане и Изольде, до нас не дошедшая и основанная на фольклорных устных рассказах, была создана около 1130 г. на старофранцузском языке. Далее это произведение представлено средневековой литературе в двух версиях, относящихся примерно к 1160—1170 годам. Это, с одной стороны, две версии архаического порядка, более древние по способу изображения вещей, быта и т. д. Одна принадлежит старофранцузскому поэту Берулю, а другая зафиксирована в немецком переводе с французского, принадлежащем поэту Эйльхарту. Рядом с этими архаическими версиями «Тристана...» существует рыцарская, где любовь Тристана и Изольды изображена в форме возвышенного служения Даме, в духе той идеологии, которая характерна для рыцарского романа XII—XIII веков. Автором этой версии является англо-нормандец (т. е. француз, живший в Англии после норманнского завоевания) поэт Томас. Версия Томаса, в свою очередь, породила целый ряд отражений. Наибольшую известность из этих отражений имеет перевод на немецкий язык поэта Готфрида Страсбургского (1210).

Из этого же источника — из старофранцузской поэмы — произошла скандинавская сага (скандинавский прозаический роман) о Тристане. И, наконец, из того же источника произошел обширный прозаический французский рыцарский роман с добавлением целого ряда рыцарских приключений Тристана, о которых не рассказывается в первоначальном произведении (XIII в.).

На этом примере видно, как один и тот же сюжет проходит через авторскую обработку различных средневековых писателей; обработка меняется в связи с изменением мировоззрения, с развитием культуры.

В архаической версии Тристан еще не является куртуазным рыцарем, служащим своей Даме в духе рыцарского кодекса.

Затем, в связи с изменением мировоззрения и поэтического стиля в рыцарской поэзии того времени, старый стихотворный роман о Тристане перерабатывается в новом рыцарском вкусе. Автор скандинавской саги рассказывает о Тристане так, как старые саги повествовали о викингах. Он отбрасывает сложную психологию действующих лиц, его интересует фабула, ход событий. Если же взять прозаический рыцарский роман XIII века, то в духе рыцарских романов того времени на личность Тристана наслаивается множество рыцарских приключений. Если посмотреть версию Готфрида Страсбургского, которого немцы считают одним из выдающихся поэтов своего Средневековья, то оказывается, что, с нашей точки зрения, он является просто переводчиком, переложившим стихами на немецком языке старофранцузский роман. Но перевод в Средние века имел не то значение, что в наше время. Мы, когда переводим иностранного автора, заботимся о том, чтобы перевести точно. А когда переводили средневековые поэты, они хотели создать свое произведение и перерабатывали автора в духе своего времени, вводили новые мотивы, новые подробности, исходя из собственного опыта и собственного мировоззрения. Следовательно, такой поэт является переводчиком и вместе с тем в какой-то степени оригинальным национальным поэтом. Средневековое мировоззрение настолько сковано исторической традицией, что даже там, где появляется индивидуальное авторство, традиция еще довлеет.

Готфрид Страсбургский создает рыцарский роман не из собственного жизненного опыта; традиционный старофранцузский роман он перерабатывает, приспосабливая его к собственному мировоззрению. Решающим моментом здесь является традиция[2]. Это характерно для средневековой литературы не только на Западе, но и на Востоке. Очевидно, это связано с общим уровнем исторического развития.

В средневековой мусульманской литературе, в арабско-персидском, тюркском мире, на Ближнем Востоке, в Средней Азии тоже существуют традиционные сюжеты. Знаменитый любовный роман мусульманского Средневековья, представляющий известное сходство с «Тристаном и Изольдой» тем, что изображает такую же трагическую любовь до смерти, — это «Лейли и Меджнун». Роман этот родился из сказания, сложившегося у арабов, о поэте VII века Кайсе ибн Мулаввахе, арабском поэте, авторе замечательных лирических стихов, посвященных его возлюбленной Лейли. Из намеков в этих стихах, из их содержания сложилась постепенно поэтическая легенда о том,

---

[2] Различные варианты предания о Тристане и Изольде собраны в кн.: Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976. — Эволюция этого предания подробно охарактеризована во включенной в книгу статье А. Д. Михайлова «История легенды о Тристане и Изольде» (С. 623—697).

что этот Кайс стал безумным от любви (Меджнун — по-арабски «безумец»).

Эту легенду о любви поэта Кайса ибн Мулавваха к Лейли знаменитый поэт Низами, азербайджанец по происхождению, изложил на персидском языке в первой дошедшей до нас поэме «Лейли и Меджнун» XII века, т. е. примерно в то же самое время, когда «Тристан и Изольда» слагается на Западе.

Поэма «Лейли и Меджнун» Низами бесконечно перепевалась поэтами мусульманского Востока. Существует много персидских вариантов этой поэмы. После того как тюркские народности вошли в круг влияния персидско-арабской культуры, появляются на тюркских языках различные варианты поэмы. Классик узбекской литературы XV века Алишер Навои дал в конце XV века известную версию «Лейли и Меджнуна». И вплоть до первой половины XIX века на Востоке, там, где оставались феодальные отношения и сохранялся старый средневековый стиль литературы, встречаются новые варианты «Лейли и Меджнуна», которые представляют переработку, приспособление старого сюжета к новому, частично оригинальному творчеству того или иного поэта. В восточных литературах существует для таких переработок даже особый термин «назира», т. е. поэтический отклик. Скажем, Алишер Навои, когда пишет «Лейли и Меджнуна», создает «назира» на поэму Низами. Для поэта не считалось зазорным брать традиционный сюжет. Напротив, хорошая поэзия, согласно представлениям того времени, живет только в традиционных сюжетах, которые снова и снова перерабатываются большими поэтами в духе своей эпохи.

Приведем другой пример из средневековой французской литературы. Поэты-горожане в XIII—XIV веках особенно охотно перерабатывали всякого рода бродячие анекдоты, повести, новеллы из группы тех сюжетов сказочных, бытовых повестей, о которых говорилось выше в связи с каталогом Аарне — Андреева. У французов этот жанр стихотворной повести комического, бытового содержания носит название «фаблио». У немцев употребляется слово «шванк». Мы знаем авторов такого рода стихотворных повестей, но первоначально элемент авторской индивидуальности у них не очень значительный.

Так, во французской литературе XIII века выступает как автор такого рода фаблио поэт, которого мы знаем очень мало, но рукописи дают его имя: Henri d'Andeli.

Одно из наиболее популярных сохранившихся фаблио, автором которого является Андели, — «Рассказ об Аристотеле» (lai d'Aristote), представляющий старый бродячий поэтический сюжет. Содержание этого фаблио следующее: Александр Македонский, славный царь Греции и Египта, завоевал Индию и зажил в ней; его приковала к этой стране любовь к прекрасной индийской женщине; дела государства в небрежении, о страсти царя все говорят, но громко сказать об этом никто не смеет.

Лишь царский учитель Аристотель, узнав об этом, сурово выговаривает царю, который обещает исправиться. Трудно дается царю исполнение обещания; его грусть замечает возлюбленная, и он рассказывает ей все, что произошло. Красавица тотчас обещает ему отомстить строгому учителю, она покажет, что станется с его диалектикой и грамматикой.

На следующее утро красавица босиком, с распущенными волосами спускается в сад и весело бродит, напевая песенку. А Аристотель сидит за книгами. Прошла мимо него красавица, он увидел ее — и закрыл книгу. Философу стыдно своего внезапного увлечения, он борется с собою, но... веселая песня опять раздается за окном, красавица рвет цветы, поет, плетет венок, надевает его на голову и гуляет по саду. Вдруг перед нею появляется сам старый учитель. «Как, это вы?» — «Да, это я, прекрасная дама, и за вас положу и тело, и душу, и жизнь, и честь».

Объяснения в любви старого философа становятся все более пылкими, красавица, по-видимому, начинает сдаваться, но ей хочется... проехаться верхом на философе, и, чтобы было удобнее, она хочет, чтобы он дал себя оседлать. Ослепленный страстью Аристотель согласен на все — вот он встал на четвереньки, на спине у него седло, на седле — красавица, и философ скачет по саду.

Засмеялся Александр, который все это видел из окна, и спрашивает: «Как, это вы, учитель? А что же ваши поучения?». «Вы видите, государь, — отвечает Аристотель, — что я был прав, беспокоясь за вас, вот меня, старика, так одолела любовь, а как же опасна она должна быть для вас, молодого!».

Этот рассказ об Аристотеле широко проник из старого французского фаблио в европейские литературы и известен в ряде обработок — французских, немецких и других. Общим источником всех этих обработок, в том числе и фаблио Андели, послужила новелла Жака де Витри, который бывал в Палестине и интересовался Востоком (XIII в.).

Фаблио это, действительно, проникло в Западную Европу с Востока, где мы имеем, начиная с IX века, арабские рассказы совершенно такого же содержания, причем герои этих арабских рассказов — лица, известные нам из персидской истории Сассанидской эпохи. Так что эти имена уводят нас в раннюю историю Персии. А к персам, в свою очередь, сюжет пришел из Индии. Таким образом, мы можем вплоть до Индии проследить этот сюжет: сначала индийский вариант, потом персидский, затем арабский, из Палестины арабский сюжет был вывезен в Европу, переработан на латинском языке и в этом виде послужил основанием для французского фаблио и всех более поздних версий. Во всех восточных вариантах этот сюжет имеет примерно такой вид: советник выговаривает царю за его женолюбие, жена царя или невольница в отмщение за-

ставляет советника, ослепленного ее красотой, дать себя взнуздать, оседлать и позволить ей проехать на себе верхом. Советник оправдывает себя, указывая царю на поучительность для него такого примера.

Итак, «бродячий» сюжет «Рассказа об Аристотеле». В чем же проявилось индивидуальное искусство французского поэта, автора фаблио? Видимо, в изящной манере повествования, в искусстве рассказа, в юморе, игривости, которых нет в ранних источниках. Здесь уже выступает индивидуальная манера автора, но выступает не как новое миросозерцание или оригинальная точка зрения, а почти исключительно как художественная форма.

Без дальнейшего понятно, что в Средние века традиция довлела над писателем так же, как над его мировоззрением довлели сословные отношения, церковная идеология и т. д., однако более удивительным покажется нам, что и эпоха Возрождения в основном знает только трационные сюжеты.

Возьмем «Декамерон» Боккаччо. Почти все новеллы «Декамерона» имеют известные нам источники — такого же рода повести, как «Рассказ об Аристотеле». Сюжеты новелл Боккаччо заимствованы из источников итальянских, французских, восточных. Боккаччо их пересказывает, перерабатывает, но его индивидуальность выступает гораздо более резко, чем у автора французского фаблио. Для Боккаччо эти старые анекдоты о любви, об обманутых мужьях или женах являются выражением нового мировоззрения, которое утверждает идею многостороннего развития человеческой личности, оправдания любовной, чувственной стороны жизни, равноправной, с точки зрения художника Ренессанса, с возвышенной идеальной духовной стороной. Мы видим в этих новеллах изображение итальянского общества того времени, хотя и в рамках старых, традиционных сюжетов, перенесенных в итальянскую обстановку. Одним словом, индивидуальное искусство художника выступает здесь в гораздо большей мере, чем в старом искусстве, искусстве средневековом.

С источниками Боккаччо и способами их художественной обработки в «Декамероне» можно ознакомиться по замечательной книге А. Н. Веселовского «Боккаччо, его среда и сверстники» (1891). Одна из глав этой книги — «Художественные и этические задачи „Декамерона“» — как раз касается этого круга проблем. Эта глава перепечатана в однотомнике А. Н. Веселовского «Историко-литературные статьи» (1939). Когда перед исследователем стоит задача показать на «Декамероне» особенности мировоззрения и художественного стиля Боккаччо, то он находится в трудном положении: что́ в той или иной новелле принадлежит Боккаччо, а что́ — старой, многовековой традиции сюжета, сразу сказать нельзя. Для того чтобы на основе «Декамерона» говорить об особенностях творчества

Боккаччо, нужно сравнить произведения Боккаччо с источниками. Только тогда можно установить, ка́к Боккаччо перерабатывает источник, что́ он вносит нового, как из нового идеологического осмысления и новой художественной переработки создается художественное и этическое мировоззрение «Декамерона».

Второй пример, который всем хорошо известен, — это драматургия Шекспира.

В лице Шекспира человечество многие века почитало великого оригинального художника. Но ведь Шекспир не создавал оригинальные сюжеты. Он не писал драмы, как пишет современный драматург, наблюдая общественную жизнь и в современности вскрывая нечто типическое. Он брал старые, традиционные сюжеты и переосмыслял их так, что общественные отношения его времени находили отражение в переосмыслении этого традиционного сюжета[3].

Шекспир часто пользуется в качестве источника итальянскими любовными новеллами (оттуда, в частности, заимствованы сюжеты «Ромео и Джульетты» и «Отелло»), нередко он обращается к историческим или псевдоисторическим источникам, английским хроникам — частью легендарным, частью действительно исторического характера. Таким источником для Шекспира была хроника истории Англии Холлиншеда, которая начинается с легендарной истории, а потом переходит к подлинно историческим фактам.

Наконец, Шекспир очень широко пользовался пьесами драматургов своего времени. Это был весьма распространенный обычай в английском театре того времени — брали пьесу предшественника и переделывали ее в новом вкусе. Английский театр тогда нуждался в пьесах. Пьесы менялись так же часто, как у нас меняются картины в кино. Английские драматурги поэтому нередко брали устаревшие пьесы своих предшественников и перерабатывали в новом духе, иногда даже целиком заново. «Король Лир», «Гамлет» являются такими гениальными переработками старых пьес. Следовательно, в области сюжета традиция еще в эпоху Возрождения продолжала довлеть над автором.

Остановимся на одном примере такой переработки, чтобы поставить вопрос: что же, собственно, творческого в пьесе, построенной на старом сюжете? Возьмем «Ромео и Джульетту».

---

[3] Вопрос об источниках Шекспира разбирался неоднократно. На немецком языке имеется книга, где собраны материалы, которые послужили ближайшими источниками произведений Шекспира (Simrock, Karl. Die Quellen des Schakeaspear in Novellen. Märchen und Sagen. 1872. 2-е изд). На русском языке источники Шекспира подробно охарактеризованы в примечаниях к изданию: Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1957—1960. См. также: Смирнов А. А. Шекспир. М.; Л., 1963; Аникст А. Творчество Шекспира. М., 1963, и др.

«Ромео и Джульетта» написана, во всяком случае, впервые представлена на сцене в сезоне 1594/95 года. Источником послужила новелла итальянского автора Банделло, одного из поздних продолжателей Боккаччо. Сборник новелл Банделло вышел в свет в 1554 году, но есть основания думать, что Шекспир читал новеллы Банделло не в подлиннике, а воспользовался английской стихотворной переделкой, которая, в свою очередь, тоже основывалась не непосредственно на Банделло, а на французском переводе. К Банделло восходят все существенные детали трагедии Шекспира: вражда между знатными веронскими семействами Монтекки и Капулетти, которой пытается положить конец властитель Вероны; первая неудачная любовь Ромео Монтекки к даме, равнодушной к его ухаживаниям (у Шекспира — Розалина); появление Ромео в маске на балу мессера Антонио Капулетти, встреча с его дочерью Джульеттой, разговор во время танца, внезапная любовь, вспыхнувшая между ними раньше, чем они узнали, что принадлежат к враждующим домам; попытки Ромео увидать Джульетту, разговор между любящими в лунную ночь у окна, во время которого Джульетта обещает Ромео принадлежать ему, если он предварительно обвенчается с ней. Оттуда же заимствованы история посредничества францисканца брата Лоренцо и венчание в монастырской церкви, куда Джульетта приходит для исповеди; случайное возобновление уличной распри, в которой Ромео против своего желания убивает Тибальта, родственника семьи Капулетти; изгнание Ромео из Вероны герцогом, отъезд его в Мантую при новом посредничестве брата Лоренцо; сватовство графа Париса и обращение Джульетты за помощью к брату Лоренцо; сонный порошок; недоразумения с письмом, посланным, чтобы известить Ромео; возвращение Ромео, узнавшего о смерти возлюбленной; его самоубийство у тела мнимо умершей; самоубийство проснувшейся Джульетты; слишком поздний приход брата Лоренцо, который рассказывает герцогу и старикам историю любви и гибели Ромео и Джульетты.

Итак, весь сюжетный остов шекспировской пьесы уже имеется у Банделло. В чем же тогда роль Шекспира как творца того замечательного произведения, которое мы все читали?

В процессе драматической инсценировки этой короткой повести Шекспир превращает ее из анекдота о превратностях любви в одно из самых прекрасных и глубоких произведений мировой литературы. У Шекспира в основе интерпретации этого традиционного сюжета лежит новое, ренессансное понимание личности, лежит поэтизация любовного влечения молодых героев — чувственного и вместе с тем чистого и прекрасного в своей всепоглощающей страстности, оправдание индивидуального чувства и индивидуального выбора в любви, идущего вразрез со средневековыми патриархальными традициями, для которых брак — только семейная сделка, противопоставление

варварства феодально-родовых распрей высокому гуманизму благородного человеческого чувства. Наконец, трагическая судьба этого чувства, обещавшего такое большое счастье в этом жестоком мире, и вместе с тем оптимизм, который торжествует, несмотря на трагическую развязку.

Это новое содержание воплощается в художественном отношении прежде всего в приподнятой, эмоционально-насыщенной лирике любовных сцен: например, в первом диалоге любящих на балу, когда Ромео, подобно влюбленному пилигриму, просит разрешения прикоснуться губами к возлюбленной, как к обожаемой святыне. У Банделло эта сцена на балу тоже наличествует, но там она носит очень поверхностный характер, без всякого углубленного лирического содержания.

Или вторая любовная сцена — свидание в лунную ночь в саду Капулетти. Банделло ограничивается в этот момент своего рассказа упоминанием о требовании Джульетты предварительно обвенчаться с нею. Только это и имеет значение для фактической стороны рассказа. У Шекспира — страстные признания любящих, прерываемые голосом кормилицы, которая все время отзывает Джульетту. Джульетта трижды уходит на ее зов и трижды возвращается обратно, чтобы еще что-то договорить, и, призывая обратно своего возлюбленного, растерянно говорит ему: «Забыла я, зачем тебя звала» (Пер. Т. П. Щепкиной-Куперник).

Наконец, сцена в комнате Джульетты после брачной ночи — любовный диалог, в котором Шекспир использовал старинный мотив народной песни, так называемой альбы (разлука любящих на заре, мотив, неоднократно разработанный в мировой поэзии), песни птички, которая разбудила любовников. И вот начинается диалог: «Ты уже уходишь? .. Ведь это не жаворонок, а соловей... — Нет, это жаворонок, вестник утра, и уже занимается заря. — Это не заря, а бледный свет луны...» и т. д. Это традиционный диалог народной альбы, и он поэтично использован Шекспиром. У Банделло нет ничего соответствующего этой сцене, кроме грубоватого сообщения в двух местах о том, что Джульетта принадлежала Ромео в саду монаха Лоренцо после венчания и перед отъездом Ромео в Мантую.

Сцене любовного свидания Шекспир придает трагический отсвет. Свидание было назначено раньше. Кормилица весело готовит веревочную лестницу, по которой Ромео должен подняться в комнату Джульетты. Но тут происходит убийство Тибальта, весть о котором Джульетте приносит та же кормилица. Она захлебывается от новостей и никак не может закончить свой рассказ. Нетерпеливо обрывающая ее Джульетта сначала думает, что погиб Ромео, и разъяснение, что погиб Тибальт, является для нее облегчением.

Потом следует любовная встреча, над которой нависает опасность смерти — неминуемой расплаты за убийство родст-

венника. Перед этим вводится разговор родителей Джульетты с графом Парисом и решение немедленно назначить свадьбу. И сразу после отъезда Ромео в изгнание родители приходят объявить дочери о своем решении. Это так называемая трагическая перипетия, резкий переход от радости к горю, который создает соответствующее напряжение.

Экспозиция пьесы — картина феодальной распри, потасовка между слугами, которая превращается в грозное столкновение враждующих родов и предваряет второе столкновение, в котором Ромео невольно становится убийцей Тибальта. Действия Тибальта — грубого драчуна, ослепленного ненавистью к враждебному роду, в той сцене, где его невольным убийцей будет Ромео, предвосхищены первым появлением Тибальта на балу, когда он узнает среди гостей Ромео, в котором сразу видит врага, и хочет тут же наброситься на него, а гостеприимный хозяин старик Капулетти удерживает племянника, чтобы не омрачить веселый бал кровопролитием.

О сватовстве Париса мы узнаем у Шекспира уже в первой сцене, раньше, чем Ромео и Джульетта встретились. В первый раз, когда мать говорит об этом дочери, Джульетта пропускает это мимо ушей, она покорная дочь, и ей безразлично, какому знатному человеку ее просватают. Позднее сватовство Париса становится одним из источников трагического конца.

Точно так же первая любовь Ромео к Розалине. Август Шлегель, немецкий романтический критик и переводчик Шекспира, говорит, что эта первая любовь должна показать чувствительность сердца Ромео, уже подготовленного к той настоящей любви, которая заменит юношескую неудовлетворенность первого чувства.

Поэтически содержательно и первое появление Ромео — мечтательного, влюбленного — в сцене уличной распри, в которой он не участвует, потому что занят мыслями о своей любви, так же как не участвует и хочет быть примирителем в трагической свалке, в которой невольно становится убийцей Тибальта.

Образы любящих едва ли не впервые в мировой литературе даются в развитии. Джульетта взрослеет на наших глазах под влиянием трагической участи, которая со всей тяжестью падает на ее детские плечи.

Ряд второстепенных образов, как всегда у Шекспира, активно участвуют в общем хоре трагического действия. К ним принадлежит, например, полнокровная, циничная, болтливая и смешная кормилица, которая является помощницей в любви своей любимицы Джульетты. Или Меркуцио — блестящий и остроумный весельчак, подлинный носитель жизнерадостности эпохи Возрождения, или брат Лоренцо, который более похож на философа-пантеиста, чем на служителя церкви в ее средневековом понимании. Все они являются участниками разнообразного

драматического действия, подчиненного общей идее и общему настроению любовной по своему содержанию трагедии.

Это все, конечно, принадлежит Шекспиру. И если Шекспир «вышивает» по канве готового сюжета, то смысл, который он придает сюжету при его драматизации, поднимает этот сюжет до действительно глубочайшего выражения той любовной темы, которая лежит в основе произведения. Вместе с тем сюжет «Ромео и Джульетты» традиционный и, как все сюжеты Шекспира, имеет длинную историю.

Интересно отметить, что и Банделло не выдумал этот сюжет. В Вероне очень рано, уже во второй половине XV века, стали показывать легендарную гробницу Ромео и Джульетты, хотя исторически это не подтверждается. Источником Банделло была итальянская новелла Луидже да Порто (1524); причем Банделло, в сущности, только внешне переработал материал более старого итальянского новеллиста. Но мы знаем еще более раннюю обработку этого сюжета, принадлежащую итальянскому новеллисту XV века Мазуччо. Новелла Мазуччо (1476) имеет тот же сюжет, но у него действие происходит в итальянском городе Сиене, и герои носят другие имена. Но и в ряде произведений средневековой литературы мы найдем мотив, основной для «Ромео и Джульетты», — мотив сонного волшебного напитка, который должен помочь любящим, разлученным семейными обстоятельствами.

Есть, например, популярный средневековый рыцарский роман Кретьена де Труа «Клижес» (XII в.), в котором героиня, для того чтобы спастись от ненавистного брака со стариком и соединиться со своим возлюбленным, молодым рыцарем, принимает сонный напиток. Врачи, подозревая обман, льют ей расплавленное олово в ладонь руки, но она все же не просыпается. Потом, будучи похоронена в склепе, она восстает от мнимой смерти и соедняется с возлюбленным. Этот сюжет заимствован из Византии и, по-видимому, имеет восточный источник. В очень популярной легенде о неверной жене царя Соломона рассказывается, что она выпила сонный напиток, чтобы бежать со своим возлюбленным. В дальнейшем этот старый традиционный мотив получил обработку в новелле.

Вообще старые средневековые сюжеты, которые обрабатывал Шекспир, имеют очень большую традицию. Каждый из них прошел через ряд последовательных переделок и переосмыслений прежде, чем получил окончательную обработку под пером большого художника эпохи Возрождения. То же самое относится к «Королю Лиру».

«Король Лир» имеет легендарный сюжет очень древнего происхождения. Существует хроника, написанная в первой половине XII века, на латинском языке, автором которой является Гальфрид Монмутский. В этой хронике рассказывается, частью по устному преданию, а частью по ученому вымыслу,

легендарная история древнейших властителей древней кельтской Британии, тех, кто царствовал до ее завоевания англосаксами. В этих рассказах о древних королях Британии (среди которых наиболее известен король Артур) есть один рассказ о короле Лейре и трех его дочерях — Гонорилле, Регане и Кордейлле, тот самый рассказ, который получил окончательное оформление под пером Шекспира. Из древней хроники XII века рассказ этот попал в ту хронику Холлиншеда XVI века, которая стала прямым источником для Шекспира. Но мы находим сюжет о короле Лире и в ряде других обработок, современных Шекспиру: например, рассказывает о нем и знаменитый английский поэт Спенсер, современник Шекспира.

На этих примерах видно, как нужно ставить вопрос об истории сюжета. В средневековой литературе и фольклоре иногда столетиями идет переработка какого-нибудь сюжета, который под пером большого художника становится мировым сюжетом. Мы имеем целый ряд таких «мировых сюжетов», знаменитых в истории литературы, созданных в древности и неоднократно перерабатывавшихся благодаря тому, что они приобрели символическое значение, стали вместилищем для больших человеческих идей.

Таков античный сюжет о титане Прометее, который борется с Зевсом, сюжет, который для европейского мира прежде всего сделался известным в обработке греческого трагика Эсхила — «Прикованный Прометей». К этому сюжету обратились европейские писатели конца XVIII — начала XIX века. Незаконченная драма «Прометей» принадлежит молодому Гете, который в эпоху «бури и натиска» сделал титана Прометея, бросающего вызов богам, выразителем своих бунтарских настроений. Этот же сюжет подхватили английские поэты-романтики Байрон и Шелли, и каждый разработал тему Прометея по-своему.

Байроновский Прометей застыл в гордом отчаянии, в соответствии с пессимистическим взглядом Байрона на страдания человечества, которое сопротивляется тирании неведомого Бога и в титанической стойкости своего сопротивления находит высшее, на что оно способно, тогда как «Освобожденный Прометей» Шелли рассказывает о том, как раскован был Прометей и как вместе с освобождением гения человечества возрождается весь мир, возрождается природа и т. д.

Другой мировой сюжет — «Дон Жуан», испанская народная легенда, впервые обработанная в драматической форме испанским писателем Тирсо де Молиной под названием «Севильский озорник, или Каменный гость» (опубл. в 1630 г.). Легенда о Дон Жуане становится символической формой для выражения отношения человека к любви. Но мировые отражения легенды о Дон Жуане опять-таки очень различны. Например, Мольер в своей комедии «Дон Жуан» (1665) изобразил Дон Жуана развратным французским дворянином, создав сатиру на фран-

цузское дворянство своего времени. Для романтиков XIX века Дон Жуан сделался образом искателя высшей, настоящей любви, который в каждой женщине, встречаемой им, хочет видеть ту единственную, которая ему предназначена, и которую он в скитаниях, блужданиях своей жизни всегда искал, о которой всегда тосковал, — его донну Анну.

В таком духе легенду о Дон Жуане обрабатывает в форме новеллы немецкий романтик Э. Т. А. Гофман. С этой же точки зрения к Дон Жуану подходит в своей замечательной драме русский поэт А. К. Толстой (1862). В лирике тема романтического Дон Жуана подхвачена в стихотворении Бодлера, в известном стихотворении А. Блока «Шаги командора». Она получила также косвенное отражение в «Поэме без героя» (1940—1962) Анны Ахматовой. Этими произведениями отнюдь не исчерпывается длинный список литературных обработок сюжета о Дон Жуане.

К числу таких же мировых сюжетов и образов принадлежит и немецкая народная легенда о докторе Фаусте, которая стала в конце концов в обработке Гете глубочайшим поэтическим выражением познавательного отношения человека к жизни. «Фауст» — трагедия знания. В основе «Фауста» лежит народная легенда о человеке, продавшем душу свою дьяволу за сверхчеловеческое магическое знание, недоступное обычному человеку, и за земные наслаждения и почести.

В Средние века была широко распространена легенда о грешнике, продавшем душу дьяволу за земную мзду. Есть разные варианты этой сделки с дьяволом. Один — это продажа души за любовь. Человек, который любит женщину и не может овладеть ее любовью, продает душу дьяволу или колдуну, чтобы с его помощью очаровать возлюбленную. Сюда относится широко распространенная легенда о Киприане и Юстине. Юстина — дочь языческого жреца, обратилась в христианство. Киприан, язычник и маг, добиваясь ее любви, прибегает к помощи демонов. Но христианка-девушка противостоит всем искушениям и в конце концов Киприан сам, побежденный ее верой, становится христианином. Этот сюжет, в какой-то степени параллельный, близкий «Фаусту», но разыгранный именно вокруг любовной сцены, был обработан в трагедии «Маг-чудодей» (1634) испанского драматурга XVII века Кальдерона.

Есть другой вариант этого сюжета — продажа души дьяволу ради земных почестей. Уже не любовь, а, как в популярной легенде о Теофиле, уязвленное самолюбие, людская несправедливость, жажда почестей, являются поводом для сделки. В конце концов Богоматерь спасает грешника, вымолив ему прощение у Христа. Легенда о Теофиле была обработана французским средневековым поэтом Рютбефом в драме «Действо о Теофиле». Ее перевел А. Блок.

Наконец, третий вариант, для нас наиболее интересный, — это легенды о стремившихся к запретным знаниям ученых, мудрецах, философах, которых народная молва подозревала в сношениях с дьяволом. Под таким подозрением ходили многие великие ученые Средневековья, которые именно благодаря своей пытливости, стремлению к эмпирическому знанию, стоящему вне круга церковных верований, подозревались в колдовстве, магии, и иногда жестоко за это платились.

Очень известной фигурой такого рода является английский монах Роджер Бэкон (XIII в.). Знаменитый философ, экспериментатор, эмпирик, знаток естественных наук, медицины, астрономии, математики, он был средневековым судом обвинен в ереси, а в народной молве остался жить как колдун.

Особенное развитие легенды эти получили в XVI веке, в эпоху Возрождения. Человек эпохи Возрождения, стремившийся к знаниям, к постижению природы, человек эмансипированный от догматов церкви, нередко попадал под подозрение, и об очень многих знаменитых людях Средневековья ходили подобного рода народные легенды. Тем более, что сами ученые эпохи Возрождения нередко сочетали поиски подлинно научного знания со средневековыми суевериями; их пантеистическое мировоззрение, представление о том, что природа наполнена божественными, духовными силами, вела их к мысли о возможности магии, волшебства. Среди них были алхимики, искавшие эликсир жизни или философский камень, якобы способный превращать любой минерал в золото, и т. д. Вокруг этих людей возникал ореол таинственности и волшебства.

Известно, что Фауст был историческим лицом, имеется его собственноручная запись в книге Гейдельбергского и Виттенбергского университетов, где он учился и впоследствии преподавал. О нем ходили рассказы совершенно исторического, а затем полулегендарного характера, рассказы немецких гуманистов, реформаторов, друзей Лютера (время жизни и деятельности Фауста — первая половина XVI века), причем в этих рассказах он рисуется наполовину ученым-эмпириком, человеком нового стиля, наполовину шарлатаном. «Не философ, но человек глупый и движимый чрезмерной дерзостью», — пишет о нем гуманист. «Хиромант Георгий Фауст, гейдельбергский полубог, попросту — хвастун и невежда». «Его слава подобна славе Парацельса, но его дела, как слышно, весьма ничтожны и мелки. Однако в приобретении денег он весьма успевал, и его прославляли даже в стихах».

Этот реальный Фауст, странствующий кудесник, чудодей, своеобразная фигура эпохи Возрождения, в таком реальном бытовом плане изображен в историческом романе «Огненный ангел» (1907—1908) Валерия Брюсова, написанном по источникам XVI века.

Еще при жизни о Фаусте создается легенда, что он продал душу дьяволу, который сопровождал его в виде черного пуделя, а когда истек срок договора, растерзал его и унес в ад. В 1587 году франкфуртский книгопродавец Иоганн Шпис на основании различных ходивших о Фаусте анекдотов издал книгу «Жизнь доктора Фауста». Книга эта — народный роман, в котором в разное время на историческую личность Фауста наслоились «бродячие» анекдоты о чудесах, совершаемых такими продавшими душу дьяволу кудесниками. Автор этой книги (либо сам Шпис, либо кто-то, писавший для этого издателя) настроен очень отрицательно по отношению к Фаусту. Он стоит на позициях ортодоксально-лютеранской церковности и с этой точки зрения осуждает Фауста. Вместе с тем в Фаусте чувствуются черты человека эпохи Возрождения, стремившегося к знаниям, стоявшего за пределами церковного мировоззрения, человека, жаждущего жизненного счастья.

«Окрылился он, как орел, — пишет Шпис, — захотел постигнуть все глубины неба и земли... И это отступничество его есть не что иное, как высокомерная гордыня, отчаяние, дерзость и смелость, как у тех великанов, о которых пишут поэты, что они гору на гору громоздили и хотели с Богом сразиться, или у злого ангела, который ополчился против Бога, и за это, за его гордыню и высокомерие, прогнал его Господь, ибо, кто дерзает подняться высоко, тот и падает с высоты».[4]

Несмотря на эту моралистическую концовку, чувствуется, что образ Фауста родственен индивидуалистической поэзии нового времени, которая нередко воспевала подобных титанов, боровшихся против Бога.

Поэтому неудивительно, что поэты эпохи Возрождения заинтересовались сюжетом народной книги о Фаусте. Около 1590 г. знаменитый английский драматург, самый талантливый из предшественников Шекспира, Кристофер Марло, первым драматизировал «Фауста». Герои Марло во всех его драмах — это индивидуалисты эпохи Возрождения, люди, которые преступают грань человеческого. Именно таким ему представляется Фауст в его поисках запретных знаний, запретных наслаждений. Марло явился создателем той сцены, которая в дальнейшем закрепилась как драматическая экспозиция сюжета «Фауста»; он начинает свое произведение с изображения Фауста, профессора средневекового университета, который сидит в своем готическом кабинете за пыльными фолиантами и производит смотр средневековых наук. Он отказывается от богословия, юриспруденции, медицины, чтобы предаться магии и вызвать дьявола, который должен осуществить его желания.

---

[4] Народная книга. История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее чернокнижнике. Напечатано во Франкфурте-на-Майне Иоганном Шписом. 1587 // Легенда о докторе Фаусте / Подг. В. М. Жирмунского. 2-е изд., испр. М., 1978. С. 39—42.

Эта пьеса, очень популярная в театре шекспировской эпохи, была в XVII веке занесена в Германию труппами бродячих английских комедиантов, получившими особенное распространение после того, как во время пуританской буржуазной революции в Англии театры были закрыты. Пьеса о Фаусте стала в Германии широко популярной, и в конце концов попала на подмостки народного театра как народная кукольная комедия и представлялась на ярмарках. На ярмарке молодой Гете и увидел эту пьесу, она и послужила основой для создания его произведения.

Следует добавить, что еще до Гете народной кукольной комедией о Фаусте заинтересовался Лессинг. Лессинг почувствовал в этом, казалось бы, грубом и, как тогда думали, простонародном произведении подлинную гениальность, и правильно писал, что эта вещь напоминает шекспировский театр, хотя и не знал, что произведение это действительно является созданием драматурга шекспировской эпохи.

На примере Фауста Лессинг доказывал, что немецкое народное творчество стремится к созданию драмы, более похожей на шекспировскую, чем на классицистскую драму французского типа, господствовавшего в то время в Германии. Лессинг впервые дает новую обработку этой темы, которая получит впоследствии такое значение для Гете. Лессинговский Фауст — это юноша, стремящийся к бесконечному знанию, это символическое воплощение человеческого разума, искания истины, которое свойственно современному человеку, освободившемуся от догматов церковной религии. Искание истины делает юношу доступным соблазнам. Демон является, чтобы искушать его, но с самого начала, в прологе, Лессинг говорит, что искуситель не победит, потому что стремление к знанию, которое заложено в душе человека, не может стать источником его гибели, наоборот, это источник его спасения. Оптимистическая идея спасения Фауста как человека, стремящегося к познанию, — это новая трактовка легенды, которая предстанет еще более углубленной у Гете.[5]

Напомню одно очень правильное и глубокое высказывание А. М. Горького по поводу таких мировых сюжетов. Горький говорит, что целый ряд этих сюжетов веками сложился в фольклоре. В них отложилась вековая народная мудрость, которая вдохновила творчество великих писателей, черпавших из сокровищницы народного творчества.

«Я снова обращаю ваше внимание, товарищи, — говорил Горький в речи на открытии I съезда советских писателей, — на тот факт, что наиболее глубокие и яркие, художественно

---

[5] Более подробно об истории сюжета о Фаусте см.: Жирмунский В. М. История легенды о докторе Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. С. 258—362. — В этой книге содержатся переводы основных вариантов предания о Фаусте до Гете.

совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа. Совершенство таких образов, как Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, далее — доктор Фауст, Василиса Премудрая, иронический удачник Иван-дурак и, наконец, Петрушка, побеждающий доктора, попа, полицейского, черта, и даже смерть, — все это образы, в которых гармонически сочетались рацио и интуицио, мысль и чувство. Такое сочетание возможно лишь при непосредственном участии создателя в творческой работе действительности, в борьбе за обновление жизни». [6]

По отношению к такого рода сюжетам, имеющим большую историю, перед историками литературы встает вопрос о причинах популярности сюжета в данную эпоху. Мы видим, что сюжетом «Фауста» заинтересовываются в определенное время: заинтересовалась эпоха Возрождения, потом эпоха «бури и натиска» немецкой литературы, время творчества молодого Гете, когда образ Фауста, этого «сверхчеловека», по словам Гете, становится близким молодым индивидуалистам. Иногда весьма неожиданно таким путем может всплыть и переосмыслиться какой-нибудь старый сюжет. Например, Байрон берет из Библии сюжет первого убийцы, братоубийцы Каина, и делает его воплощением протеста человеческого духа. Каин — бунтарь, который борется с покорным соглашателем, каким в этой пьесе изображается, по противоположности ему, Авель.

Еще раньше, до Байрона, немецкие «бурные гении», друзья молодого Гете, пользовались этой темой. Пьеса друга Гете, Ф. М. Клингера, «Близнецы» (1776) — тоже пьеса о братоубийце. В ней противопоставлены два брата: один — суровый, не похожий на других людей, одинокий, мрачный и сильный, несет в себе черты Каина и убивает своего мягкого, добросердечного брата, любимца семьи, обрученного с девушкой, которую любит его суровый брат, не смея открыть ей свою любовь.

Некоторые из этих мировых сюжетов получили отражение (по крайней мере в заглавии) в произведениях писателей нового времени. У Тургенева есть «Степной король Лир», «Гамлет Щигровского уезда», у Лескова — «Леди Макбет Мценского уезда», а у швейцарского писателя Готфрида Келлера — «Ромео и Юлия в деревне».

Если любую из этих вещей сопоставить с теми сюжетами, которые подсказали их заглавия, то мы увидим, что здесь отношение к традиционному сюжету уже совсем другое. «Гамлет Щигровского уезда» — это, конечно, не новая переработка Тургеневым сюжета шекспировского «Гамлета». «Гамлет Щигровского уезда» — это человек, разъедаемый рефлексией, «лишний человек» 30—40-х годов в России, участник тех философических кружков, которые существовали в Москве в 30-х годах

---

[6] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. М., 1953. С. 305.

XIX века, поклонник немецкой философии, как Рудин, не способный к активному участию в общественной действительности, который, с этой точки зрения, напоминает Гамлета. Лишь некоторые общечеловеческие черты, общие ситуации, темы объединяют рефлексию Гамлета с рефлексией «лишнего человека» 30—40-х годов.

В XIX и даже уже в XVIII веках из литературы — кроме особых случаев — традиционные сюжеты постепенно начинают исчезать. С развитием реализма традиционный сюжет заменяется непосредственным наблюдением жизни. Поэтому исследование по так называемой «истории сюжета» плодотворно по преимуществу в отношении литературы античной, средневековой и в какой-то мере еще эпохи Возрождения. Понятно, что филологическая наука, пока она занималась преимущественно старой литературой, придавала особенно большое значение изучению истории сюжета.

Для романов Тургенева, Толстого — в России, Бальзака, Диккенса — на Западе вопрос об «истории сюжета» играет второстепенную роль, потому что сюжеты у этих авторов слагаются из прямого наблюдения действительности, и если напоминают тот или иной традиционный сюжет, то лишь так, как тургеневский «Гамлет Щигровского уезда» напоминает шекспировского «Гамлета».

XVII—XVIII века являются в этом отношении переломной эпохой. Если обратиться к высокой литературе XVII—XVIII веков, скажем, к классической французской трагедии, то мы увидим в ней традиционные сюжеты, взятые из античной трагедии, мифологии, истории. «Федра», «Андромаха» Расина или «Гораций», «Родогуна» Корнеля — все это сюжеты, взятые из античной мифологии, истории, литературы; драматургам того времени представлялось, что высокое поэтическое творчество должно иметь дело с уже обработанным литературой сюжетом. Именно эта традиционность, этот «состоявшийся» характер поэтического сюжета придает ему благородство, создает дистанцию между нами и тем произведением искусства, которое мы видим на классической сцене. И все-таки если сравнить «Федру» Расина со старым мифом, рассказывающим об отношениях Ипполита и Федры, или «Андромаху» того же Расина с тем, что о судьбе Андромахи, вдовы Гектора, рассказывает античное предание, связанное с Троянской войной, то станет ясно, что это уже не то отношение к сюжету, которое характерно для Шекспира. Здесь античная тема намечает лишь общие контуры событий, дает знакомых героев в знакомых ситуациях, но отнюдь не предопределяет каждую частность сюжетного развития, как мы видим при сравнении Шекспира с Банделло.

С другой стороны, рядом с высокими поэтическими жанрами, такими, как трагедия, эпопея, в литературе XVII и особенно XVIII века в низких, неканонических жанрах вырастает новая

реалистическая манера, обращенная прежде всего на наблюдение жизни. Так, роман — жанр, который создает буржуазное общество путем прямого наблюдения общественной жизни (Гегель называл новый европейский роман «эпосом буржуазного общества»), основанный прежде всего на бытовом наблюдении современной общественной жизни, — дает уже совершенно иное отношение к действительности как источнику творчества.

В качестве примера можно привести такой замечательный роман, как «Историю Тома Джонса, Найдёныша» Филдинга (1749). Когда мы читаем этот роман, перед нами встает современная Филдингу Англия. Герой, путешествуя по большой дороге, пережив традиционные для романов приключения, видит английскую жизнь того времени в самых разнообразных ее отражениях. И все же, читая о приключениях Тома Джонса, мы все время наталкиваемся на некоторые традиционные мотивы в изображении этих приключений. Жизнь героя непременно изображается как странствие, как путешествие по большой дороге; в почтовой карете происходит нежданная встреча; в харчевне — непременно потасовка; герой подвергается нападению разбойников, становится солдатом, попадает в тюрьму, изображается смешное судебное разбирательство, где недоброжелательный по отношению к герою мировой судья не может разобраться в тех вещах, о которых он судит, и присуждает невинного героя к наказанию, и т. д.

По своему сюжету это типичный приключенческий роман, который имеет давнюю традицию, восходящую чуть ли не к античным временам.

Постоянными являются и некоторые психологические типы в таком приключенческом романе: старик, который хочет казаться молодым и выступает в роли жениха или соперника молодого человека, — ханжа, трус, бряцающий оружием; или социальные типы: врач-шарлатан, продажный адвокат, дворянин-щеголь, глупый судья, добрый священник и т. д. В этих романах наблюдение жизни еще отягощено известной обобщенностью, абстрактной и традиционной типизацией. Но сквозь нее уже пробивается реалистический роман, в котором литературная традиция постепенно вытесняется прямым наблюдением жизни.

Лекция 5

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ПИСАТЕЛЕЙ XIX — XX ВЕКОВ

Писатели XIX века, в особенности авторы реалистических романов, освобождаются от традиционных сюжетов и делают прямое наблюдение жизни предметом своего изображения. Это

не значит, что сюжет реалистического романа XIX века должен быть непременно вымышленным. Им может стать подлинное происшествие, газетное сообщение, может быть факт общественной или личной жизни, но это факт, который обобщается, осмысляется писателем, как типичный симптом времени.

Известно, например, что сюжет «Ревизора» Гоголя, хотя он и кажется нам таким необычным, основан на реальном бытовом анекдоте из жизни того времени, который был рассказан Гоголю Пушкиным. Известно также, что сюжет «Дубровского» Пушкина, хотя он, казалось бы, стоит в традиции романтических рассказов о благородных разбойниках, основан на сообщении приятеля Пушкина — Нащокина, рассказавшего писателю про одного белорусского небогатого дворянина по фамилии Островский (так первоначально назывался и написанный Пушкиным роман), который судился с соседом из-за земли, был несправедливо вытеснен из имения и, оставшись с одними крестьянами, стал грабить сначала подъячих, чиновников, которых он считал виновными в своей судьбе, а потом и других людей. Нащокин видел Островского в остроге. Пушкин осмыслил этот факт современной жизни как типический, вложил в него типическое социальное содержание.

Известно, что для сюжетов своих романов и для их героев Тургенев нередко брал происшествия и типы из жизни того общества, которое его окружало. В черновиках Тургенева мы находим даже подлинные фамилии людей, которых он имел в виду, сочиняя свои романы. Конечно, это не значит, что он буквально рассказывал биографии или случаи из жизни того или иного человека, но данный человек представлялся ему социально-типичным и давал ему материал для создания художественного образа.

Выше уже говорилось (см. лекцию 1), что сюжет «Рудина» и образ Рудина были подсказаны Тургеневу жизнью и поведением молодого Бакунина, и сейчас, читая письма молодого Бакунина и рассказ о романе его с Софией Бер, подругой его сестры Татьяны, мы совершенно четко видим прообраз того, кого в «Рудине» Тургенев изобразил как литературный персонаж.

В «Дворянском гнезде» Тургенев также изобразил семейную трагедию Огарева, друга Герцена, известного поэта-демократа. Первая жена Огарева — Мария Львовна — явилась прототипом жены Лаврецкого. Прототипом Лизы была Наталия Алексеевна Тучкова-Огарева, с которой Огарев встретился в пору своего расставания с женой, и то, что постигло в реальной жизни Огарева вследствие этого конфликта, подсказало Тургеневу сюжет «Дворянского гнезда», с той только разницей, что Н. А. Тучкова уехала вслед за Огаревым за границу и потом стала его женой (а впоследствии — женой Герцена), а не пошла в монастырь, как Лиза Калитина. Психологические и социальные образы людей, с которыми общался Тургенев,

в частности социально-психологический тип Огарева, послужили материалом для изображения Лаврецкого и его окружения. Следовательно, и здесь прямое наблюдение жизни дало материал для социального обобщения.

В романе Тургенева «Новь», в романе Достоевского «Бесы» (в особенности в последнем) содержатся такие же факты прямого наблюдения общественной жизни. История убийства Шатова в романе «Бесы», некоторые факты, связанные с жизнью Ставрогина и с деятельностью его приятеля Верховенского, подсказаны Достоевскому громким политическим процессом того времени — процессом террориста Нечаева в том осмыслении, которое Достоевский, по своему пониманию общественной жизни России, вложил в события, использованные им в качестве материала.

Во второй половине XIX века писатели, принадлежавшие к натуралистической школе, в особенности Золя, в своей теоретической декларации о литературе, озаглавленной «Экспериментальный роман», говорят о романе как о почти научно-социологическом изображении общества. Золя собирает материал для своих романов примерно так же, как ученый историк, который хотел бы охарактеризовать общественную эпоху.

На русском языке существует целый ряд интересных трудов, которые вводят нас в творческую лабораторию Золя. Есть книга М. Д. Эйхенгольца «Творческая лаборатория Золя» (1940); в книге М. Клемана о Золя (1934) имеется глава, рассказывающая о том, как Золя писал «Жерминаль» — роман о рабочем движении. Русское собрание сочинений Золя, выходившее под редакцией Эйхенгольца, заключает очень богатый материал из рукописей Золя, из его творческой лаборатории, частично даже на французском языке не опубликованный, переведенный с рукописей специально для русского издания. [1]

Этот материал позволяет судить о том, как собирал свои общественные наблюдения Золя и как перерабатывал их в своих произведениях.

Возьмем в качестве примера роман «Жерминаль». Золя писал его, сознательно выдвигая общественно-историческую тему, которая включалась в общую тему цикла его романов «Ругон-Маккары», изображающего общественную жизнь Франции при Наполеоне III.

Вот что пишет он в первых заметках о «Жерминале»: «Роман — о воспитании наемных рабочих. Общество получило толчок, от которого оно внезапно трещит, словом, борьба капитала

---

[1] О творческом методе Золя см. также: Клеман М., Реизов Б. Эмиль Золя. 1840—1940. Л., 1940; Кучборская Е. П. Реализм Эмиля Золя: «Ругон-Маккары» и проблемы реалистического искусства XIX в. во Франции. М., 1973; Владимирова М. М. Романный цикл Э. Золя «Ругон-Маккары»: Художественное и идейно-философское единство. Саратов, 1984.

и труда. В этом вся значительность книги. Она предсказывает, по моему замыслу, будущее, выдвигает вопрос, который станет наиболее важным в XX веке»[2] (вопрос о рабочем движении, о борьбе труда и капитала).

Тема «Жерминаля» — забастовка на угольных копях в северной Франции. Время работы Золя над романом — начало 80-х годов XIX века (с 1883 по 1885). Для Франции это было время роста рабочего движения. В крупных центрах угольной промышленности северной Франции проходит ряд забастовок; они оживленно обсуждаются в печати и в парламенте. Рабочий вопрос становится в порядок дня, о нем говорят представители различных политических партий.

Золя совершает, выражаясь современным языком, «творческую поездку» в северный угольный район Франции в феврале 1884 года, чтобы на месте собрать материал для своего романа. Эта творческая поездка совершается им во время забастовки в угольных копях в Анзене, причем едет он под видом секретаря радикального буржуазного депутата Жиара. После возвращения Жиара в Париж Золя остается еще несколько недель на месте, изучая социально-экономическое положение и быт шахтеров, а также организацию работы в шахтах.

Вместе с депутатом, которого сопровождает, он присутствует на рабочих собраниях, спускается с инженерами в шахту на глубину 675 метров. Его сопровождает и дает ему объяснения старый углекоп-рабочий с 27-летним производственным стажем.

Сохранились записи Золя — бытовые, технические, жанровые сценки из жизни рабочих. Это этюды с натуры, подобно тому, как пишет этюды живописец для своей дальнейшей большой композиции. И действительно, эти этюды, записи с натуры, использованы Золя в романе.

Вот как Золя описывает в этюдах, например, спуск в шахту: «Начинается спуск днем, когда еще видно. Ощущение какого-то погружения, устремления вниз, благодаря быстрому исчезновению предметов. Затем, как только становится темно, ничего непонятно — подымаются ли, опускаются ли. Временами кажется, что опускаешься. Как будто все неподвижно, когда клеть скользит мимо, не касаясь стен. Чтобы спуститься на 476 метров, требуется не более 2 минут и 1 минута — для подъема. Дождь начинается на определенной глубине, сперва очень небольшой, затем усиливается. Это настоящий ливень, обдающий вас с ног до головы.

Наконец, мы в глубине забоя. Для одного рабочего нужно 3 метра, пятеро рабочих могут работать один над другим. Они должны от времени до времени делать крепления. Они рабо-

---

[2] Цит. по: Эйхенгольц М. «Жерминаль» Золя // Золя Э. Жерминаль. М.; Л., 1936. С. 8.

тают на более или менее наклонной плоскости, следуя неровностям жилы. Рабочий ложится на бок. Я видал одного из них, совершенно голого, с кожей, грязной от черной пыли, глаза и зубы у него были белые. Когда углекопы смеются, они похожи на негров. . .».[3]

Заметок подобного рода — более 100 страниц. Если их сравнить с романом, видно, как мастерски Золя использовал свои этюды для воспроизведения в своих романах быта шахтеров.

Документальный материал для «Жерминаля» мы также найдем в рукописях Золя. Это не этюды, это действительно разного рода документы, касающиеся забастовки 1884 года в Анзене.

К таким документам относятся: вырезки из газет и разные другие подлинные документы, заметки о социализме, о рабочем вопросе, об Интернационале, извлечения из научных трудов, политических брошюр, выпущенных представителями разных политических партий, заметки об угольных кризисах и забастовках, планы местности, справка о болезнях шахтеров, маленький словарик технических терминов.

Даже из одного только перечисления подлинных документов видно, что Золя действительно собирал материал так, как его собирал бы историк или публицист.

Подобного рода «творческие поездки» писателя в тот район, который он описывает, для ознакомления на месте с общественной жизнью были введены Золя в свой писательский обиход; потом это стало модой среди писателей-натуралистов, которые стремились творить на подлинном материале.

Когда Золя создавал роман «Человек-зверь», героем которого является машинист и где фоном действия служит железная дорога, он совершил путешествие вместе с машинистом на паровозе из Парижа в Нант, а затем записал свои впечатления с натуры, с точки зрения машиниста.

Во французском журнале «Иллюстрасьон» появилась фотография, изображающая Золя, стоящего рядом с машинистом на паровозе, а сатирический журнал напечатал карикатуру, в которой изображен директор железнодорожной компании, отказывающийся организовать для писательских нужд Золя крушение поезда, пока Золя не будет избран членом Французской Академии.

Так пародировали это стремление писателя иметь подлинные документы, основанные на личном наблюдении, для написания социального романа.

Точно так же Золя на месте собирает материал для своего романа «Разгром», в котором изображается разгром Франции во время Франко-прусской войны, исследуются социальные причины, отразившиеся в технической и военной слабости страны,

---

[3] См.: Эйхенгольц М. Д. Материалы и комментарии // Там же. С. 635 и след.

которая до того времени считалась в военном отношении первой в Европе, но была так легко разгромлена немцами. Он совершил десятидневную поездку в экипаже по пути движения армии Мак-Магона от Реймса до Седана. Две недели он провел в самом Седане, в крепости, где французская армия была окружена и вынуждена была сдаться пруссакам. В пути он общался с местными жителями. «Путешествие в Седан» является подготовительным этюдом для написания романа.

Но наряду с этим Золя пользовался (как это сделал бы ученый) и научной литературой того времени, книгами, касавшимися истории поражения французской армии, в особенности книгой Теодора Дюре «История Франции от 1870 до 1872 года», послужившей одним из основных материалов его изображения французского поражения, а также и всякого рода другими трудами по военной истории Франции, подлинными военными донесениями и т. д.

Эту манеру собирания документов ввели прежде всего представители исторического романа. В начале XIX века, в эпоху романтизма, возник исторический роман, авторы которого, такие, как Вальтер Скотт, любя национальное прошлое своей страны, хотели в романе восстановить его во всех его подробностях.

Вальтер Скотт действительно работал над изучением истории той эпохи, которую изображал в своих романах. Он нередко брал документы, касающиеся истории Англии, Шотландии, непосредственно из архивов или пользовался печатными историческими документами, восстанавливая, документируя тот образ исторической действительности, который он давал в своих произведениях, — конечно, не в форме научного труда, а в художественном воплощении, в типических художественно значимых образах. В. Скотт часто в примечаниях к своим историческим романам документировал тот или иной факт, которым он пользовался в своих романах.

Исторический роман второй половины XIX века стремился к еще более детальной документации, чем та, к которой стремился Золя. Флобер, например, когда писал свой роман «Саламбо» — исторический роман о войне Рима с Карфагеном, прочел, как он сам любил отмечать, около 500 книг по древней истории, античных авторов и современных исследований, для того, чтобы восстановить картину эпохи.

«Мой стол, — пишет Флобер в одном из своих писем, — так завален книгами, что я в них теряюсь... Но прежде я должен проделать значительную работу по археологии. Собираюсь прочесть 400 страниц записок in 4° о пирамидальном кипарисе, так как во дворе храма Астарты были кипарисы; из этого вы можете вывести заключение об остальном».[4]

---

[4] Флобер Г. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1956. С. 169.

Флобер совершил даже путешествие в Северную Африку, в окрестности Туниса и Карфагена для того, чтобы на месте посмотреть, как мог выглядеть древний Карфаген, какова была географическая обстановка, в которой он поместил действие своего романа. Побывав на месте действия, он должен был многое в романе исправить, потому что по письменным источникам он представлял себе картину этой местности не так, как она развернулась перед его глазами во время путешествия.

Здесь мы имеем пример натуралистического преувеличения значения деталей. Конечно, для того чтобы представить себе древний мир, нам не нужны все детали, которые должен знать историк или археолог. Нам нужна типичная деталь, которая в обобщенной форме дает нам конкретный образ, конкретные впечатления и события эпохи. Однако сам по себе метод показателен — метод собирания, записи подлинного материала, фактов — современных или исторических, и затем обобщение этого материала в творческом образе.

Мы можем привести и другой пример этюдов с натуры. В собрании сочинений Чехова печатаются его записные книжки. «Записные книжки» Чехова содержат в себе материал для рассказов; это, конечно, материал не такого типа, как у Золя. Для Чехова, с его беглой манерой изображения жизни, бытовых отношений, психологии людей, из которых затем непроизвольно возникают социальные картины, которые скрываются за этим образом индивидуального явления, важны были характерные бытовые черты. Мы находим в его записных книжках такие зарисовки, наблюдения над людьми, над человеческими отношениями, над бытом, которые затем могут быть использованы в его рассказах:

«У дьяконского сына собака называлась Синтаксис».

«Кардинский, подобно князю и Вареникову, дает всем советы:
— Я у себя посеял вику с овсом.
— Напрасно. Лучше бы посеяли (клевер).
— Я завел свинью...
— Напрасно. Лучше бы лошадь».

«Брат хочет быть городским головой. Пришел с визитом: на груди палестинское общество, университетский знак и какой-то орден, кажется, шведский».

«Костя сам не пел, не имел ни голоса, ни слуха, но любил устраивать концерты, продавать билеты, знакомиться с певцами» и т. д.[5]

Таковы бытовые зарисовки, на основании которых потом могут быть созданы общественные типы. Они вполне соответствуют характерной для Чехова манере фиксировать впечатления какой-то одной встречи, какого-то одного угла зрения, в сущности, очень глубокого, очень выразительного.

---

[5] См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 17: Записные книжки. М., 1980. С. 10, 14.

Вернемся к Золя. В тех черновиках о которых было сказано, творческая лаборатория Золя документирована во всех подробностях. Можно проследить историю его работы над произведениями, постепенного возникновения художественных образов из черновых материалов такого типа, историю создания и разработки сюжетов, отдельных сцен и целых глав и, наконец, законченных романов. В этих рукописных материалах к роману Золя мы находим следующие разделы.

Во-первых, то, что Золя обозначает как «наброски». Набросок, приведенный выше, заключает идейный замысел романа, его проблему, общую линию сюжета в краткой тезисной форме. Это показательно для творческого метода писателя, берущего явления общественной жизни с точки зрения определенной проблемы. Затем идут персонажи, характеристики действующих лиц, краткий список персонажей, затем более пространный список с подробными характеристиками и биографиями каждого лица. Любопытно, что в черновиках Тургенева мы находим то же самое, он дает краткие списки персонажей своего романа и краткую биографию каждого персонажа.

Во-вторых, мы имеем краткие планы, которые содержат изложение фабулы романа, его сюжет, как бы краткий сценарий. Затем идут планы подробные, аналитические, дающие анализ каждой главы будущего романа. Прежде чем написать главу романа, Золя разрабатывает как бы своеобразный сценарий: чтó на протяжении данной главы говорят действующие лица, какие поступки они совершают. Из такого рода сценария иногда целые куски — какое-нибудь описание, диалог — переносятся в дальнейшем в роман. Прибавим к этому этюды с натуры, документальные материалы, вырезки из газет... Из всего этого разнородного материала постепенно, на основании общего плана, списка персонажей и сценариев отдельных глав, создается роман.

В процессе работы над книгой многое может сдвинуться, перемениться. Так, по черновикам романа «Жерминаль» видно, что главный герой романа шахтер Этьен Лантье, который становится вождем рабочих в забастовке, первоначально был задуман Золя не столько в социальном, сколько в биологическом освещении. Это связано было с общим мировоззрением Золя как писателя-натуралиста, придававшего биологической стороне человеческой жизни огромное значение.

Цикл романов Золя, в который входит «Жерминаль», — это история одной семьи при Наполеоне III, семьи Ругон-Маккаров, в которой из поколения в поколение действует закон наследственности, т. е. биологический фактор. Разложение этой семьи в условиях буржуазного общества наполеоновского времени, в определенной социальной обстановке, связано вместе с тем с биологической деградацией.

Этот момент наследственности, которому Золя придавал особо важное значение, был четко обозначен и в личности шахтера Лантье (Лантье должен был представлять пролетария), и в том аспекте физиологической деградации, которая является, по мнению Золя, результатом трудных общественных условий, в которых пролетариат живет в капиталистическом обществе.

Этьен Лантье был показан в основном в своих любовных отношениях с дочерью одного из шахтеров и при этом наделен порочной наследственностью, наклонностью к убийству. Этот момент психической болезни с Этьена Лантье в процессе работы Золя над своей темой постепенно снимался; в конце концов, Золя перенес эти черты Этьена Лантье на другого своего героя, Жака Лантье, брата Этьена, сделав его главным героем романа «Человек-зверь», в котором Жак Лантье выступает как одержимый садистской манией убийства. Этьен же в окончательной редакции романа «Жерминаль» освобожден от этих физиологических черт.

Итак, в работе Золя над образом героев социальный момент возобладал над теми физиологическими, биологическими мотивами, которые были решающими в первоначальном замысле. Это один из многих случаев, когда творческая история произведения позволяет раскрыть не только сознательное намерение автора, но и то, как это сознательное намерение меняется в процессе творческой работы. Социальный инстинкт Золя, понимание им общественных явлений оказались сильнее, чем физиологическая и биологическая точки зрения, с которыми он первоначально подошел к своему герою.

Если мы поставим общий вопрос о том, какой же характер, в конце концов, имеют романы Золя, входящие в цикл Ругон-Маккаров, действительно ли это в первую очередь физиологические романы (Золя первоначально задумал их как физиологию одной семьи), или это романы социальные, изображающие общественную жизнь буржуазного общества в определенную эпоху, то на примере «Жерминаля» мы видим, как Золя-художник от биологической точки зрения переходит к подлинному и гораздо более глубокому изображению реальных социальных явлений.

Нередко творческая история свидетельствует о подобных изменениях поэтического замысла.

Приведу пример. «Медный всадник» Пушкина прошел долгий путь творческого изменения, в результате которого произведение приняло совсем другой характер, чем предполагалось первоначально. Герой «Медного всадника» Езерский должен был быть героем своеобразной сатирической поэмы. Поэма писалась онегинскими строфами, и темой была судьба деклассированных потомков древних дворянских родов, тема, которая живо интересовала Пушкина не только в социальном, но и в биографическом плане.

В 1836 году Пушкин напечатал в журнале «Современник» отрывки из сатирической поэмы «Родословная моего героя». Это — начало той поэмы, над которой он работал в 1832—1833 гг. и из которой в дальнейшем возник «Медный всадник». В рукописи начало дает картину знаменитого наводнения в Петербурге в ноябре 1824 года. Отдельные строки напоминают «Медного всадника».

Над омраченным Петроградом
Осенний ветер тучи гнал.
Дышало небо влажным хладом.
Нева шумела, бился вал
О пристань набережной стройной,
Как челобитчик беспокойный
об дверь судейской... (IV, 245)

Таким описанием начиналась поэма о Езерском.

Езерский возвращается домой. Надо его представить читателю:

Начнем ab ovo. Мой Езерский
Происходил от тех вождей,
Чей дух воинственный и зверский
Был древле ужасом морей.
Одульф, его начальник рода,
Вельми бе грозен воевода,
Гласит софийский хронограф.
При Ольге сын его Варлаф
Приял крещенье в Цареграде
С рукою греческой княжны. (IV, 245)

Значит, он происходил из старинного варяжского рода. Затем описывается первоначальная слава и постепенное оскудение древнего княжеского, боярского рода:

Мне жаль, что сих родов боярских
Бледнеет блеск и никнет дух.
Мне жаль, что нет князей Пожарских,
Что о других пропал и слух... (IV, 248)

Описывается, как это произошло:

Вот почему, архивы роя,
Я разбирал в досужный час
Всю родословную героя...

Езерский сам же твердо ведал,
Что дед его, великий муж,
Имел пятнадцать тысяч душ.
Из них отцу его досталась
Осьмая часть...
А сам он жалованьем жил
И регистратором служил. (IV, 248—249)

Таким образом, Езерский, герой этой поэмы, — маленький человек, маленький чиновник, коллежский регистратор из обедневших родовых дворян, «сочинитель и любовник», как характеризует его Пушкин, «влюбленный в молодую немочку».

Действие стихотворного романа должно было происходить в петербургской обстановке, и наводнение 1824 года должно было служить фоном действия. Изменение творческого замысла «Медного всадника» в процессе выполнения связано было с полемикой, в которую в этом произведении Пушкин вступил со знаменитым польским поэтом Мицкевичем.

Пушкин встречался с Мицкевичем и был дружен с ним в Петербурге, где Мицкевич находился в ссылке. После неудачного польского восстания 1831 года, находясь за границей, Мицкевич выпустил цикл стихотворений, в котором, между прочим, говорил о русских делах, о Петербурге и о своих русских друзьях, говорил в духе, очень враждебном к русской власти, в первую очередь — к русскому самодержавию, но также к Русскому государству в целом.

Одно из стихотворений этого цикла, озаглавленное «Памятник Петра Великого», непосредственно касалось Пушкина. Оно изображает встречу и разговор Мицкевича с Пушкиным в Петербурге у памятника Петру, которого Мицкевич называет «„кнутодержавный царь“ в тоге римлянина». Здесь дается оценка дел Петра и предсказание, что дело это разрушится, «как скоро заблестит солнце свободы и западный ветер согреет эту страну», т. е. скоро с Запада придет революция.

Другое стихотворение этого цикла озаглавлено «Олешкович». Оно связано с темой наводнения 1824 года. Мицкевич в бурную октябрьскую ночь, предшествующую наводнению, встречает на набережной Невы Олешковича с фонарем — польского художника, тоже ссыльного, который смотрит, как поднимается вода в Неве, и предсказывает, что скоро разбушуется водная стихия и снесет царский город, символ насилия, символ самодержавия, а разбушевавшиеся волны — как бы образ революции, которая разрушит этот город.

Наконец, Мицкевич написал стихотворение «Друзьям русским». Оно являлось ответом на патриотическую брошюру, которую выпустил Пушкин вместе с Жуковским. Брошюра эта содержала два стихотворения: знаменитое стихотворение Пушкина «Клеветникам России», связанное с темой подавления польского восстания, и патриотическое стихотворение Жуковского «Бородинская годовщина».

Когда эти стихи, задевавшие польскую эмиграцию, были напечатаны, Мицкевич и написал стихотворение «Друзьям русским», где нападал на Николая I и упрекал русских свободомыслящих людей за их покорность тирании.

Оскорбительные слова Мицкевича вызвали со стороны Пушкина благородный ответ в стихотворении, написанном в авгус-

те 1834 года и напечатанном уже после смерти Пушкина. Здесь речь идет о Мицкевиче:

... Он между нами жил
Средь племени ему чужого; злобы
В душе своей к нам не питал, и мы
Его любили. Мирный, благосклонный,
Он посещал беседы наши. С ним
Делились мы и чистыми мечтами
И песнями (он вдохновен был свыше
И свысока взирал на жизнь). Нередко
Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.
Мы жадно слушали поэта. Он
Ушел на запад, и благословеньем
Его мы проводили. Но теперь
Наш мирный гость нам стал врагом — и ядом
Стихи свои, в угоду черни буйной,
Он напояет. Издали до нас
Доходит голос злобного поэта.
Знакомый голос!.. Боже! Освяти
В нем сердце правдою твоей и миром... (III, 259)

Это был непосредственный личный ответ Мицкевичу, а Медный всадник», в котором есть образы, отвечающие на стихи Мицкевича, и образ памятника Петру, и картина наводнения становятся ответом Мицкевичу по принципиальному вопросу русской истории.

На этих образах дается решение вопроса о великом деле Петра и вместе с тем решение еще более общего и принципиального вопроса о столкновении личности и общества, личности и государства. Личное счастье маленького человека, который является героем «Медного всадника», разрушено наводнением, и вместе с тем это личное счастье разрушено ради великого и исторически значимого дела.

Можно сказать, что тот личный момент, который первоначально был у Пушкина, вопрос о судьбе старинных дворянских родов, подсказанный поэту его личной судьбой, отступил в окончательной редакции «Медного всадника» на задний план перед этими важными общезначимыми вопросами, которые связаны с путями русской истории и с общей проблемой человеческой личности и государства. Это нам раскрывает опять-таки творческая история «Медного всадника».

На этих примерах мы в достаточной степени познакомились с тем, что значит творческая история и что эта творческая история может дать для понимания литературного произведения.

На необходимости изучения творческой истории в особенности настаивал отечественный ученый Н. К. Пиксанов, автор книги «Творческая история „Горе от ума“ Грибоедова» (1938), редактор и организатор вышедшего в 1927 году сборника «Творческая история» (1927), где имеется ряд исследований его уче-

ников, посвященных творческой истории различных произведений русской литературы. Из материалов по западной литературе следует назвать цикл статей проф. Б. Г. Реизова о методах творческой работы Стендаля, Бальзака.[6]

Конечно, изучение творческой истории произведения не есть какой-то самостоятельный историко-литературный метод. Творческая история — один из вспомогательных методов, с помощью которых мы углубляем понимание литературного произведения. Мы получаем возможность увидеть литературное произведение не статически, когда его читаем, а в известном развитии, и этот момент развития часто более отчетливо обнаруживает тенденцию исторического процесса, чем произведение, взятое в законченном виде. Во всяком случае, для нас изучение творческого замысла писателя в процессе его осуществления — это подсказка, открывающая ряд таких сторон в литературном произведении, которых мы не заметили бы в готовом произведении.

Лекция 6

БИОГРАФИЯ ПИСАТЕЛЯ

Одним из вспомогательных моментов построения истории литературы является биография писателя.

Следует помнить, что понятие личного авторства, авторского самосознания, интерес читателя к личности автора, такие понятия, как «право на литературную собственность», «право на продукт писательского труда», — все это явления, которые должны рассматриваться как категории исторические, т. е. изменяющиеся в процессе истории. На разных ступенях развития человечества и развития литературы понятие авторства и все, что с ним связано, принимает разную форму.

Начнем с фольклорной стадии, с народного творчества. Мы имеем здесь дело в большинстве случаев с безымянным и безличным автором. В начале XIX века романтики думали, что произведение народного творчества является результатом как бы коллективного творчества всего народа, что оно рождается из «духа народа».

Мы не можем принять такое объяснение народного творчества, согласно которому какой-то мистически понимаемый дух

[6] См.: Реизов Б. Г. 1) Методы творческой работы Стендаля // Литературная учеба. 1930. № 6. С. 106—126; 2) Стендаль. Художественное творчество. Л., 1978; 3) Как работал Проспер Мериме // Литературная учеба. 1932. № 6. С. 86—108; 4) Как работал Бальзак // Литературная учеба. 1932. № 9-10. С. 58—75; 5) Творчество Бальзака. Л., 1939.

народа, коллектива, как-то помимо личности творит литературное произведение. Мы хорошо знаем (как раз русские фольклористы много сделали для разъяснения этого вопроса), как творят сказители былин, как творят сказочники.

Мы уже говорили, что в их творчестве сочетается момент традиции с моментом импровизации. Сказочники, как и сказитель, имеют свою творческую личность, хотя каждый рассказывает те же сказки, которые переданы традицией. Следовательно, сказка, которую рассказывает замечательный народный сказочник, или былина, которую исполняет сказитель, являются результатом соавторства многих. С этим связано и то обстоятельство, что произведение устного творчества доходит до нас как безымянное произведение.

Среди слушателей сказителя и сказочника никто его личностью специально не интересуется: слушают былину об Илье Муромце или Соловье-разбойнике, или сказку об Иване-царевиче совершенно независимо от того, кто ее рассказывает.

Появление «личного» автора мы можем проследить в средневековой литературе. Это выделение личности связано с выделением личности из того родового коллектива, в который эта личность была когда-то погружена.

Рыцарская литература Средневековья показывает нам развитую личность, хотя и стоящую тоже в рамках сословного мировоззрения.

Рыцарские лирики средневековья, трубадуры, провансальские певцы любви или немецкие миннезингеры представляют собой личность, достаточно определившуюся: они рассказывают слушателю о своих индивидуальных переживаниях, хотя, конечно, в этой рыцарской лирике, в любви трубадуров и миннезингеров еще очень много стереотипного, связанного с условной формой, с сословным мировоззрением и бытом. «Служение даме» в рыцарской поэзии развивается в сословной формуле феодального служения, и вся система этой возвышенной рыцарской любви является формулой, в которой типическое преобладает над индивидуальным. Тем не менее уже современники проявляли интерес к личности средневекового поэта, рассказывающего в своих песнях о любви. Поэтов окружает биографическая легенда, которая рождается из содержания их любовных стихов.

Приведу, например, знаменитую романическую биографию трубадура Джауфре (или Жоффруа) Рюделя, полюбившего, как рассказывает его средневековый биограф, «далекую возлюбленную». «Джуафре Рюдель, сеньор Блайи, был муж весьма знатный. Заочно полюбил он графиню Триполитанскую, по одним лишь добрым слухам о ее куртуазности, шедшим от пилигримов, возвращавшихся домой из Антиохии. И сложил он о ней множество песен, и напевы их были очень хорошие, но слова простые. И так хотел он узреть ее, что отправился в крес-

товый поход и пустился плыть по морю. На корабле одолела его тяжкая болезнь, так что бывшие с ним считали его уже умершим и, доставивши в Триполи, как мертвого, положили в странноприимном доме. Графине же дали знать об этом, и она пришла к нему, к самому его ложу, и заключила в свои объятия. Сразу узнал он, что то сама графиня, и вернулся к нему слух и чувства. И воздал он славу Господу за то, что сохранилась ему жизнь, пока он ее не узрел. И так он и умер у нее на руках. И повелела она похоронить его с великими почестями при храме тамплиеров, сама же по великой горести о нем в тот же день постриглась в монахини».[1]

Эта легенда тоже вошла в репертуар сюжетов, многообразно повторяющихся поэтами нового времени. Гейне в «Романсеро» дает обработку сюжета «Жоффруа Рюдель». Французский поэт конца XIX — начала XX века Э. Ростан сделал биографию Рюделя материалом своей романтической драмы, которая переведена и на русский язык под заглавием «Принцесса Греза» (настоящее название «La Princesse Lointaine», т. е. «Далекая принцесса»).

Как сложилась эта биография? Как и большинство биографий трубадуров, которые были записаны в XIII веке, она родилась из комментариев к их стихам. Легенда порождена намеками, которые содержатся в самих стихах, но намеками, биографическая значимость которых очень сомнительна, потому что любовь трубадуров часто носит характер поэтической фикции.

Вот перевод стихотворения Рюделя, которое послужило основой для этой биографической легенды:

Длиннее дни, алей рассвет,
Нежнее пенье птицы дальней,
Май наступил — спешу я вслед
За сладостной любовью дальней.
Желаньем я раздавлен, смят,
И мне милее зимний хлад,
Чем пенье птиц и маки в поле.

Я верой в Господа согрет —
И встречусь я с любовью дальней.
Но после блага жду я бед,
Ведь благо — это призрак дальний.
Стать пилигримом буду рад,
Чтоб на меня был брошен взгляд,
Прекраснейший в земной юдоли.

Услышать на мольбу в ответ
Жду, что готов приют мне дальний;
Я мог бы, если б не запрет,
Быть рядом с ней и в дали дальней;
Польются наши речи в лад
И близь и даль соединят,
Даря усладу после боли.

---

[1] Жизнеописания трубадуров. Л., 1993. С. 18.

Печаль и радость тех бесед
Храню в разлуке с дамой дальней,
Хотя и нет таких примет,
Что я отправлюсь в край тот дальний:
Меж нами тысячи лежат
Шагов, дорог, земель, преград...
Да будет все по Божьей воле!

Даю безбрачия обет,
Коль не увижусь с дамой дальней.
Ее милей и краше нет
Ни в ближней нам земле, ни в дальней.
Достоинств куртуазных клад
Сокрыт в ней — в честь ее я рад
У сарацинов жить в неволе.

С Творцом, создавшим тьму и свет,
Любви не позабывшим дальней,
Я в сердце заключил завет,
Чтоб дал свиданье с дамой дальней,
Чтоб стали комнаты и сад
Роскошней каменных палат
Того, кто ныне на престоле.

Мой только тот правдив портрет,
Где я стремлюсь к любови дальней.
Сравню ль восторги всех побед
С усладою любови дальней?
Но стать горчайшей из утрат —
Ибо я крестным был заклят —
Ей предстоит. О, злая доля!

О, сладость горькая утрат!
Будь крестный мой врагом заклят!
Страсть без ответа — что за доля! [2]

Героем другой легенды стал немецкий рыцарский поэт XIII века Тангейзер, более знаменитый по этой легенде, чем по своим стихам. В стихах Тангейзер рассказывает о своих скитаниях, говорит, что из-за любви своей потерял и богатство, и почести этого мира. Из намеков в стихах сложилась знаменитая поэтическая легенда, которая в XIX веке неоднократно обрабатывалась поэтами-романтиками, а затем послужила материалом для известной оперы Вагнера «Тангейзер». Это легенда о том, что Тангейзер побывал в гроте Венеры, языческой богини, превращенной средневековым христианским суеверием в дьяволицу, заманивающую человека обещанием страстных наслаждений. Тангейзер служил этой богине, потом раскаялся, отправился в Рим просить папу Урбана, чтобы тот простил этот страшный грех. Но папа сказал, что грех так велик, что ему на земле прощенья нет. Как сухой посох, который держит в своей руке папа, уже не пустит свежих ростков, так не будет прощения и грехам Тангейзера. Тангейзер, не получив проще-

[2] Там же. С. 18—19.

ния, ушел обратно в грот Венеры, погубил свою душу. А когда он ушел, то сухой посох папы расцвел.

Поэтому, завершает народная баллада, в которой дошла до нас легенда, никогда священнослужитель не должен жестокосердно отгонять от себя грешника, который пришел с искренним раскаянием.

Легенда о Тангейзере, любовнике Венеры, тоже может служить примером того, как стихи трубадуров и миннезингеров, средневековые стихи о любви, пробуждая интерес к личности поэта, порождают легендарную биографию.

Такие же биографические легенды мы находим у арабов относительно поэтов, создателей арабской любовной лирики, на основе биографических комментариев к их стихам. Такова, в частности, легенда о Лейли и поэте Меджнуне — безумце в любви, легенда, сложившаяся вокруг личности поэта, любовные стихи которого требовали комментария и подсказывали подобное романтическое истолкование.

В эпоху Возрождения мы уже подходим ближе к изучению личности поэта. Характерно, что молодой Данте, стоящий на рубеже Средневековья и эпохи Возрождения, собрал сборник своих лирических стихов, тоже трубадурских по содержанию, посвященных восхвалению возвышенной любви, озаглавленный «Vita nuova» («Новая жизнь»). Отдельные лирические стихотворения этого сборника, посвященные его возлюбленной Беатриче, молодой Данте вплетает в свою автобиографию, дает, следовательно, рассказ о тех жизненных фактах и переживаниях, которые подсказали эти стихи, вставляет в биографическую повесть свою юношескую любовь к прекрасной флорентийке Беатриче.

Он рассказывает о первой встрече с Беатриче, когда им обоим было по 9 лет, и впервые зародилась любовь Данте к Беатриче. Затем о второй встрече, еще через 9 лет, когда уже юношей увидел он свою возлюбленную и посвятил ей первое стихотворение. Затем следует рассказ о переживаниях, связанных с редкими встречами любящих. Затем Беатриче умирает, и поэт посвящает ей прощальный сонет, в котором любовь становится вечной памятью.

В дальнейшем, в «Божественной комедии», Данте сделает Беатриче, в соответствии с концепцией мистической любви, своей путеводительницей в миры иные.

То, что рассказывает молодой Данте о своей жизни в биографических юношеских сонетах и канцонах, рассказал затем в прозе представитель следующего поколения итальянских поэтов эпохи Возрождения — Боккаччо в биографии Данте (1363—1364). Интерес к творчеству поэта, которое уже в это время становится для Италии явлением очень заметным, побудил написать и комментарии к «Божественной комедии».

После того как стала известна эта биография Данте в 70-х годах XIV века, Боккаччо был приглашен флорентийскими гражданами прочесть цикл публичных лекций в церкви Святого Стефана, посвященных комментариям к «Божественной комедии». Это, по сути, первая профессура, посвященная изучению и толкованию произведений Данте.

В биографии Данте Боккаччо, которого можно назвать его поздним современником или представителем ближайшего последующего поколения писателей Флоренции, рассказывает о том, что Беатриче (настоящее ее имя в живом итальянском языке было Биче) была дочерью Фолько Портинари. В 1288 году она вышла замуж за друга своего отца и скончалась в возрасте 24 лет в 1290 году. После этого Данте женился на Джемме Донати.

В дальнейшей биографии Данте Боккаччо подробно рассказывает о политической жизни Флоренции, о том, как в результате борьбы политических партий Данте был изгнан из Флоренции, проводил жизнь в изгнании, как написал «Божественную комедию» и т. д.

Долгое время ученые сомневались, насколько сведения Боккаччо соответствуют действительности, насколько они приукрашены, являются результатом биографической легенды. Сейчас эту легенду можно считать проверенной фактами. Прежде всего сохранился рукописный комментарий «Божественной комедии» сына Данте — Пьетро, который упоминает об этих фактах и говорит о Беатриче Портинари.

В недавнее время во флорентийском архиве найдены подлинные документы — завещание отца Беатриче Портинари, составленное в 1288 году, накануне его смерти, очевидно, во время тяжелой болезни, в котором среди других своих детей он упоминает мадонну Биче, которая была замужем за Барди.

Вот как рассказывает Боккаччо в своей книге о первой встрече Данте с Беатриче:

«Был в нашем городе (речь идет о Флоренции. — *В. Ж.*) обычай отмечать пристойными увеселениями ту пору года, когда ясные небеса богато украшают землю, и она улыбается, вся разубранная пестрыми цветами и зеленой листвой; на подобные собрания сходились люди, жившие по соседству, добрые знакомые, равно мужчины и женщины. Следуя этому обычаю, а может, и еще по какой-то причине, некий Фолько Портинари, весьма уважаемый флорентиец, пригласил первого мая к себе в дом всех своих соседей, в том числе и помянутого Алигьери. С ним пришел его сын Данте, хотя ему не сравнялось еще и девяти, но так повелось, что дети всегда сопровождали родителей, особенно на праздничные сборища; угостившись в доме хозяина, Данте смешался с толпой своих сверстников, мальчиков и девочек, и принял участие в ребяческих играх, приличествующих его детским годам.

Была среди детей и дочка вышеназванного Фолько, и все звали эту девочку Биче, но Данте с самого начала стал называть ее полным именем — Беатриче; ей было не больше восьми, все ее движения пленяли детской грацией и прелестью, но повадки и слова отличались скромностью и серьезностью, не свойственными столь юному возрасту; лицо Беатриче, миловидное, очень нежное и на редкость правильное, было не только красиво, но и отмечено несказанным целомудрием, так что многим она казалась ангелом небесным, — и вот такой, какой я ее описал здесь, а быть может, во много раз прекраснее, явилась она на этом празднестве нашему Данте; встречал он ее, полагаю, и раньше, но только на этот раз она внушила ему любовь, и хотя он был еще маленький мальчик, образ Беатриче так глубоко запечатлелся в его сердце, что остался в нем до самой кончины. Как это могло случиться, не ведомо никому... так или иначе бесспорно одно: почти с младенческих лет Данте стал ревностным служителем любви». [3]

Итак, из материалов устных сведений о Данте и собственных рассказов Данте в его «Новой жизни» Боккаччо создает художественное произведение, биографический роман, очень яркий, в манере, обычной для самого Боккаччо, в котором он описывает зарождающуюся любовь своих героев.

И в дальнейшем, конечно, лирика эпохи Возрождения (например, стихи Петрарки, посвященные его любви к Лауре) постоянно возбуждала к себе биографический интерес благодаря развившемуся личному моменту в творчестве. Тем не менее в эпоху Возрождения еще мало было подлинно документальных материалов для того, чтобы воссоздать научную биографию писателя. В этом смысле очень характерно то, что мы знаем о жизни Шекспира.

Биография Шекспира, в сущности, известна лишь в очень внешних очертаниях — дошли только некоторые фактические сведения о его происхождении, отеческом доме, юношеских годах, последующей карьере его в качестве актера и драматурга. Но мы ничего не знаем о «внутренней» биографии, которая дала бы нам возможность сказать, каковы были личные переживания Шекспира, подсказавшие тот или иной поэтический образ.

Что мы имеем, если суммировать эти биографические данные о Шекспире? Мы знаем, что он родился в 1564 году в маленьком английском городке Стратфорде-на-Эвоне; отец Шекспира был человеком довольно зажиточным, выделывал кожи, торговал шерстью, занимал различные должности в городской управе. Шекспир получил образование в Английской грамматической школе. Там преподавали латинский и греческий языки,

---

[3] Боккаччо Дж. Жизнь Данте // Боккаччо Дж. Малые произведения / Пер. Э. Линецкой. Л., 1975. С. 528.

следовательно, Шекспир имел доступ к источникам на этих языках. Затем он помогал отцу в его делах.

В 18 лет он женился на девушке, которая была старше его на 8 лет. От этого брака было несколько детей.

Около 1585 года Шекспир по неизвестной причине покинул родной город и переселился в Лондон. По-видимому, он сразу же вступил в труппу известного английского актера Бербеджа. Вскоре он стал работать и как театральный автор, сначала как «штопальщик» пьес (так называли человека, который переделывал чужие пьесы для нужд театрального репертуара), потом как самостоятельный драматург.

С 1595 года он становится пайщиком театра, и это дает ему порядочные доходы: документы говорят нам о разных коммерческих операциях, которые Шекспир производил в городе Стратфорде, например давал деньги в рост, покупал недвижимое имущество и т. д. В Лондоне Шекспир общался с представителями аристократической молодежи, но общался так, как мог общаться с представителями знати актер и автор незнатного происхождения.

В 1593 году он посвятил две свои поэмы вельможе — графу Саутгемптону. Вероятно, с помощью этого графа, через фаворита Елизаветы Эссекса — знаменитого политического деятеля, — он выхлопотал своему отцу дворянство.

Около 1612 года Шекспир расстался с театром, окончательно переселился в Стратфорд и в 1616 году умер.

Вот те внешние данные, которые современные исследователи извлекли из подлинных документов, касающихся жизни Шекспира. Это документы официального характера, по преимуществу касающиеся финансовых операций, которые производил Шекспир, судебных дел, в которых он выступает в качестве свидетеля, завещание, которое им оставлено, и т. д. К этому прибавляются отзывы современников, положительные или отрицательные, относящиеся уже не к его жизни, а к его произведениям.

С течением времени о жизни Шекспира создается биографическая легенда. Но она возникает тогда, когда уже память о фактах его жизни изгладилась. Она связана с интересом к Шекспиру, который пробуждается в XVIII веке.

Первая биография Шекспира написана неким Рау (1700) и в ряде подробностей основывается на актерских воспоминаниях и анекдотах о Шекспире, частью собранных теми, кто был главными осведомителями Рау в Стратфорде, от старожилов. Эти биографические анекдоты имеют совершенно легендарный характер; они долгое время загромождали биографию Шекспира.

Рассказывали, что Шекспир был вынужден покинуть Стратфорд в результате столкновения с местным помещиком сэром Люси, в парке которого он без разрешения охотился на оленей;

что по приезде в Лондон Шекспир зарабатывал тем, что стерег лошадей знатных джентльменов, приезжавших в театр; что лучшая роль Шекспира как актера была Тень отца Гамлета. Но насколько это соответствовало действительности — неизвестно.

И вот ряд исследователей берутся восстановить биографию Шекспира на основании его произведений. Этот биографический способ толкования произведений поэта очень распространен и, конечно, не заслуживает особого доверия.

Характерна в этом отношении очень наивная книга Георга Брандеса, известного датского критика, историка литературы, автора книги о Шекспире, где творчество драматурга объясняется на основании его биографии, но не известной, не документированной биографии, а восстановленной из самого творчества, так что получается порочный круг: биография реконструируется из творчества для того, чтобы с помощью этой биографии опять-таки объяснить творчество.

Брандес знает, как тяжело Шекспир пережил смерть отца и детей, — это придало мрачный колорит его великим трагедиям. Брандес знает, как неудачно сложилась семейная жизнь Шекспира, — отсюда образы сварливых жен в его комедиях. Брандес знает, как горячо любил Шекспир некую смуглую красавицу, о которой он упоминает в своих сонетах, — очевидно, эта красавица послужила Шекспиру прообразом для целого ряда женских типов, которые встречаются в его произведениях. Брандес знает, как тяжело Шекспир переживал неудачу восстания Эссекса, фаворита королевы Елизаветы (1601), после чего бросил писать комедии и перешел к трагедии. Таков «биографический метод»: он вычитывает биографию из произведения писателя, не имея для этого никаких иных данных, и с другой стороны, объясняет объективное творчество поэта, наблюдавшего жизнь своего времени или ставившего объективные проблемы своей эпохи, частными фактами его биографии.

Этот метод особенно малопродуктивен именно в отношении Шекспира.

Вопрос о биографии Шекспира настолько неясен, что дал повод к гипотезе, будто автором его произведений является вовсе не Шекспир. Существовала, например, гипотеза, приписывавшая их авторство современнику Шекспира, известному государственному деятелю и философу времен королевы Елизаветы, основателю материализма нового времени, Френсису Бэкону. Есть ряд исследований, в которых устанавливаются черты сходства между мировоззрением, выраженным в шекспировских пьесах, и материализмом Бэкона, хотя, конечно, такой способ доказательства весьма малоубедителен; ведь Шекспир мог быть связан с передовыми идеями своего времени, не будучи непременно их философским зачинателем. Эта «бэконовская» теория опирается на мысль, что творчество Шекспира, охватывающее разные стороны исторической и культурной жизни его

времени и предшествующих эпох, не могло будто бы иметь своим автором неграмотного актера, человека простого происхождения, о котором его соперник и друг, драматург Бен Джонсон говорил: «Он знал мало латыни и еще меньше греческого». А между тем в сочинениях Шекспира имеются темы и сюжеты, основанные на источниках классических, итальянских и т. д.

Сейчас можно считать доказанным, что «бэконовская теория» никакими реальными фактами не подтверждается. Круг образования жизненного, практического, который мог приобрести Шекспир, и даже образование, полученное им в Грамматической школе родного города, обеспечивали ему возможность обращения к известным нам источникам его пьес. Против «бэконовской теории» говорит и то, что никто из современников не знал Бэкона как драматурга. Очень трудно предположить, чтобы Бэкон избрал реально существующего актера для того, чтобы воспользоваться его именем как маской для писания пьес.

Другая теория, подсказанная тем же антидемократическим подходом к проблеме, называла автором шекспировских пьес лорда Ретланда, принадлежавшего к тому аристократическому кругу, в котором как автор пьес был принят Шекспир. Эта «ретландовская теория» основывается, между прочим, на некоторых мелких подробностях, вроде той, что имена персонажей «Гамлета» — Розенкранц и Гильденстерн — известны и в биографии Ретланда как имена знакомых ему людей. Но, поскольку Шекспир вращался в этом кругу, он мог подхватить эти имена, не будучи сам Ретландом.

«Ретландовская теория» в свое время нашла сторонников и в нашем литературоведении в период господства в отечественной науке вульгарного социологизма. Ее защищал, в частности, академик Фриче, исходивший из узкосоциологического объяснения идеологии писателя его социальным происхождением. Фриче считал, что пьесы Шекспира по своей идеологии характерны для уходящего феодального мира, и он хотел видеть в авторе этих пьес человека, с этим уходящим миром связанного, т. е. происходящего из аристократического общества. Тут все неверно. Неверна прежде всего общая оценка произведений Шекспира, которые на самом деле выражают передовые идеи эпохи, а никак не идеи уходящего феодального мира. Неверно и то, что идеолог уходящего феодального мира непременно сам по своему происхождению должен принадлежать к этому миру. Мы часто видим, как люди, по социальному происхождению вовсе не связанные с той или иной общественной группой, объективно по своим симпатиям, по своим идеям являются идеологами этой группы или класса.

Вопрос авторства ставился и в отношении отдельных пьес Шекспира. Дело в том, что в елизаветинскую эпоху условия авторства были не такие, как в наше время. Драматурги шекспи-

ровских времен, состоя на службе театра, создавали пьесы для нужд своего театра, для нужд актеров. Они очень часто переделывали чужие пьесы, приспосабливая их к новым, изменившимся вкусам. В ряде случаев мы имеем факты соавторства нескольких драматургов, которые коллективно писали ту или иную пьесу, разделив свою работу для скорости по актам или иным способом. Само печатание пьес не обеспечивало точной авторской традиции. Пьесы не печатались сразу, потому что они главным образом были, подобно либретто для опер, материалом для игры актеров; долгое время они могли ходить и в режиссерских списках, сделанных для целей исполнения, если же какая-нибудь пьеса имела успех и другой театр хотел ее перехватить, он посылал людей, которые контрабандой записывали со сцены пьесу, исполнявшуюся в другом театре, и такие записи также могли ходить по рукам. Таким образом, в ряде случаев вопросы авторства пьес шекспировской эпохи не разъяснены, и значительная часть этих пьес была напечатана позже их исполнения на театре. Это относится и к пьесам самого Шекспира. Только 16 изданы при его жизни; остальные пьесы вошли уже после его смерти, в 1623 году, в знаменитое первое издание, так называемое фолио, собранное друзьями Шекспира, его товарищами актерами, в большинстве случаев на основании режиссерских списков, а не рукописей самого Шекспира. В этом фолио 1623 года многие известнейшие пьесы Шекспира впервые увидели свет, хотя они давно уже представлялись на сцене. Критика этого шекспировского фолио связана с очень сложными проблемами шекспировского авторства. Есть ряд пьес, относительно которых ученые сомневаются — написаны ли они целиком Шекспиром или в сотрудничестве с другими авторами. Шекспир начал свою деятельность также как «штопальщик» чужих пьес или в сотрудничестве с другими авторами. Например, относительно «Генриха VI», особенно первой части этой исторической хроники, существует спор, какая доля этой пьесы принадлежит Шекспиру. Относительно «Тита Андроника» возникала мысль, не является ли его основным автором Кристофер Марло, знаменитый современник Шекспира, главным образом потому, что «Тит Андроник» носит характер «кровавой трагедии», очень близкой к манере Марло. Однако это вряд ли может быть достаточным аргументом, потому что молодой Шекспир воспринял традиции своих знаменитых предшественников, и это могло сказаться на его ранних пьесах. То же относится к пьесам «Перикл», «Генрих VIII», «Тимон Афинский» и др. С другой стороны, есть некоторые пьесы, не вошедшие в состав фолио, но известные в репертуаре театра времен Шекспира, например «Два знатных веронца» и «Эдуард III», которые с некоторым основанием приписывают Шекспиру, если не целиком, то в соучастии с известными авторами того времени. В частности, в отношении «Двух знатных веронцев» высказана

мысль, что пьесу эту писал Шекспир в сотрудничестве с Флетчером, но в фолио эта пьеса не вошла.

Спорность авторской традиции в еще большей степени, конечно, относится к средневековой литературе. Средневековая литература, дошедшая до нас в рукописях, очень часто дает нам безымянные произведения, относительно которых приходится гадать, кто является их автором. Есть и другие случаи, когда к имени популярного писателя рукописная традиция некритически присоединяет материал, принадлежащий другому писателю или поэту того времени. Это особенно относится к произведениям средневековых трубадуров и миннезингеров, в рукописях которых под их именем собирались иногда произведения поэтов того же типа, подражавших великим зачинателям. Дело в том, что собиратели произведений этих поэтов нередко хотели собрать как можно больше и таким образом включали в список, составленный для собственного удовольствия или даже для исполнения, все, что могли найти. Скажем, рукописи Вальтера фон дер Фогельвейде, знаменитого немецкого средневекового миннезингера, содержат целый ряд строф и стихотворений, несомненно ему не принадлежащих, и современные критические издания должны проводить очень строгую и сложную работу для решения подобных вопросов.

Несколько позже Вальтера фон дер Фогельвейде, в начале XIII века, в Германии выступает поэт, пользовавшийся в то время очень большой популярностью, — Нейдхарт. Популярность его основана на том, что он ввел в свою поэзию сценки из народной жизни, этим оживив несколько условный мир возвышенной рыцарской любви, ввел мотивы народной песни и т. д. Нейдхарт часто рассказывает о своих столкновениях с соседними крестьянами. Разбогатевшие крестьяне не считаются с ним, бедным рыцарем. Иногда он даже вынужден выступать на их пирушках в качестве певца, ухаживает за крестьянками и т. д. Эта живая бытовая тематика произведений Нейдхарта способствовала тому, что вокруг поэта сложилась биографическая легенда, и ему стали приписывать в огромном числе стихотворения разных авторов, написанные в том же стиле, с той же тематикой, взятой из народной жизни, из народной песни и т. д. Такие мнимые нейдхарты заполнили его рукописи, дошедшие до нас, и ученым много пришлось потрудиться для того, чтобы настоящего Нейдхарта отличить от его подражателей; и то надо сказать, что критическое очищение наследия средневековых писателей далеко не всегда и не полностью удается, потому что, в сущности, мы не имеем абсолютно достоверных критериев для установления подлинности их произведений. Настоящих, не легендарных, биографий средневековых писателей мы почти не имеем, вехи их жизни с трудом восстанавливаются по тем или иным старинным документам. Значит, остается внутренний критерий: изучение языка, выяс-

нение того, к какому времени относится язык данного поэта (не является ли он по языку более ранним или поздним), изучение стиля, характера рифмовки и т. д. Эти критерии в отдельных случаях могут быть весьма достоверными в отрицательном плане: если мы имеем, например, явные признаки того, что стихотворение не могло принадлежать автору такого-то времени и такого-то стиля, что стихотворение, скажем, написано лет на 100 позже, чем жил настоящий Нейдхарт. Но есть много случаев, трудных для решения, в особенности, когда мы имеем дело с подражателем, работавшим как раз в той манере, основоположником которой был Нейдхарт или кто-нибудь другой.

В новейшее время приходится также ставить вопросы авторской атрибуции произведений, и они также нередко представляют значительную сложность. Приходится разыскивать принадлежащие автору сочинения среди произведений анонимных. В особенности это относится к юношескому творчеству великих писателей. Выше уже говорилось, как С. Д. Балухатый собирал юношеские произведения Чехова по юмористическим журналам. При этом те произведения, которые подписаны обычными псевдонимами Чехова, выделяются очень легко, а произведения, не подписанные, а он, несомненно, как рядовой сотрудник юмористических журналов, делал очень многое без подписи, — найти, конечно, гораздо труднее. Значит, одна сторона вопроса — это разыскание среди анонимных произведений принадлежащих автору произведений, не подписанных им. Но другая, не менее важная — критика принадлежности автору неправильно приписываемых ему произведений. Эта задача стала необходимой потому, что среди издателей находятся «любители» обогатить собрание сочинений поэта максимально большим числом новых текстов, и потому нередко приписывают ему произведения, принадлежащие другому автору. Такие издатели засоряли собрания сочинений поэтов всякими спорными вещами, и чистку тут приходилось производить довольно жесткую. Так, уже современники приписывали Пушкину целый ряд эпиграмм, которые в пору молодости Пушкина ходили по рукам. Пушкин, несомненно, является автором двух-трех политических эпиграмм, очень острых. Остальные в свое время приписывались популярному молодому автору оппозиционного направления и ходили под его именем, хотя, наверное, написаны не им.

В ранних собраниях сочинений Пушкина встречается немало стихотворений, авторство которых является очень сомнительным. Сюда относится, например, долго печатавшееся в сочинениях Пушкина стихотворение «Вишня», эротическое произведение в духе фривольной поэзии XVIII в., которое, однако, ни рукописями Пушкина, ни авторитетными списками лицейских произведений не подтверждается как пушкинское. Сейчас, если «Вишню» и печатают в собраниях сочинений Пушкина, то в разделе сомнительного авторства (так называемых «dubia»).

Такой раздел пришлось завести в собраниях сочинений Пушкина (и некоторых других писателей), чтобы все-таки давать читателю и такой материал, относительно которого высказывалось более или менее обоснованное предположение, что он принадлежит Пушкину. Другой пример: известное стихотворение «Пуншевая песня. Из Шиллера» («Четыре стихии соединясь. . .») тоже теперь стоит в разряде сомнительных пушкинских стихотворений, потому что точных данных о его авторе мы не имеем.

На одном примере из собственного опыта покажем, как исследователь приходит к мысли о том, что стихотворение не принадлежит автору, которому оно приписывается.

В течение долгого времени в ряде изданий Баратынского, вышедших уже после его смерти, в частности в академическом издании 1912 года, печаталось стихотворение «Имя»:

Есть имя тайного значенья
Невыразимой красоты.
В нем все восторги упоенья,
Вся прелесть чувства и мечты.

Одной душе оно так страстно,
Так выразительно звучит,
Во всех устах равно прекрасно
Языком сердца говорит.

Сей звук волшебен, как отчизны
Для странника напев родной;
Он сладок как источник жизни
В стране безлюдной и глухой.

При звуке сем всегда волненье
Тот смертный чувствует в крови,
Кто от людей таит мученье
И слезы пламенной любви.

Всегда стремленьем неизвестным
Полна тоской страдальца грудь,
Когда об имени прелестном
При нем помянет кто-нибудь.

Может быть, читатель с тонким художественным восприятием нашел бы в этом стихотворении некоторые признаки художественной слабости, не свойственной Баратынскому. Но во времена Пушкина и Баратынского, т. е. в начале 30-х годов XIX века, уровень стихов, написанных даже второстепенными поэтами, был настолько высоко поднят примером Пушкина и его блестящих соратников, что мы сейчас воспринимаем их как хорошие стихотворения пушкинского времени и стиля. Занимаясь историей рифмы, я обратил внимание на то, что среди всех поэтов пушкинского времени Баратынский отличается наиболее строгим способом рифмовки, которая была традиционной у поэтов XVIII века и в пушкинское время только-только начала немного разрушаться. В соответствии с традицией, принятой во французской поэзии, которая была законодательницей моды,

этот принцип требовал точности рифмовки и исключал всякого рода приблизительные созвучия. Например, звуки «о» и «а», если они не стоят под ударением, звучат одинаково, но поскольку они орфографически, на бумаге, обозначаются различно, рифмовка их считалась недопустимой. Скажем, такая рифма, как «капать» и «лапоть», невозможная в XVIII веке, у поэтов пушкинского времени все же, хотя и редко, но встречается. Традиция, однако, не допускала такого рода отклонений, тем более, что люди того времени не были фонетистами и не разбирались так точно в этих вопросах, не смели верить своему слуху. Баратынский принадлежал к числу поэтов, строго соблюдавших традицию, и поэтому меня поразило, что, в отличие от всех стихов Баратынского, в стихотворении «Имя» есть три неточные рифмы: 1) «страстно» и «прекрасно»; 2) «отчизны» и «жизни»; 3) «неизвестным» и «прелестном». На этом основании я высказал мысль, что стихотворение это не может принадлежать Баратынскому. Потом проверил печатную историю стихотворения и увидел, что стихотворение приписано Баратынскому издателями в какой-то момент истории его текста. В издании Баратынского (под редакцией И. Н. Медведевой), вышедшем в «Библиотеке поэта», проведено точное исследование, связанное с этим стихотворением. Выясняется, что в «Литературной газете» Дельвига, которая была органом Пушкинского кружка в 1830 году, в № 19 и № 51 были напечатаны два стихотворения за подписью Б***. Эти два стихотворения и были издателями приписаны Баратынскому, исходя из того, что Баратынский был другом Дельвига и принадлежал к тому кружку, который печатался в «Литературной газете». Первое стихотворение называлось «Имя», второе — «Генриетте Зонтаг» (известная певица того времени). Второе стихотворение имеет дату: С.-Петербург, 28 августа 1830 года, Медведева сообщает, что в годовом оглавлении «Литературной газеты» имеется список авторов. Среди авторов назван Е. А. Баратынский. Эпиграмма, страница такая-то. Потом — Б*** «Генриетте Зонтаг», «Имя», со ссылкой на соответствующие страницы. Конечно, это еще не доказывает, что Б*** не Баратынский, потому что если бы он хотел выступить в «Литературной газете» под псевдонимом, то «Литературная газета» должна была и в оглавлении напечатать не Баратынский, а Б***. Из этого следует лишь то, что «Генриетте Зонтаг» и «Имя» имеют одного автора. А из биографии Баратынского мы знаем, что 23 августа 1830 года Баратынского в Петербурге не было. Следовательно, этим доказывается, что стихотворение «Генриетте Зонтаг», которое печаталось новейшим издателем в стихотворениях Баратынского, в действительности Баратынскому не принадлежит. Тем самым ему не принадлежит и стихотворение «Имя», относительно которого я, на основании критерия рифмы, догадался, что оно принадлежать Баратынскому не может.

Привожу это как пример той кропотливой филологической работы, которую приходится проделывать для установления авторства, или, как это называют ученые, для авторской атрибуции.[4]

Другой случай, который тоже относится к моей собственной практике, касается Белинского.

В начале 40-х годов Белинский активно сотрудничал в «Отечественных записках». Как присяжный критик журнала, он (как это обычно делалось), чтобы имя его фигурировало не слишком часто, некоторые мелкие рецензии не подписывал или подписывал какой-нибудь буквой. Для нас, конечно, при собирании литературного наследия Белинского каждое высказывание его, даже мелкое, брошенное в какой-нибудь рецензии, представляет большую ценность, и поэтому нам важно собрать все анонимные статьи Белинского. Но как это сделать, если рукописи не сохранились? Только на основании каких-нибудь сопоставлений с идейными высказываниями Белинского, с его эстетическими принципами или с принципами словоупотребления.

Когда мне пришлось работать над книгой «Гете в русской литературе», я собрал весь материал отзывов о Гете в русской литературе 30—40-х годов, анонимный или подписанный, чтобы иметь возможность судить о том, как в разные эпохи русские писатели воспринимали Гете. В частности, пришлось просмотреть с этой точки зрения и «Отечественные записки». Оказалось, что имеется целый ряд рецензий на русские переводы сочинений Гете, несомненно принадлежащих Белинскому, который в это время особо внимательно относился к Гете. Надо помнить, что Белинский слабо знал иностранные языки, особенно немецкий. Поэтому переводы произведений Гете были для него откровением, и каждый такой перевод он читал и делал его предметом своего суждения, рецензировал. Среди таких рецензий я нашел одну, имеющую принципиальное значение («Отечественные записки». 1842. Т. XXI), где дается развернутое суждение об «Опыте собрания сочинений Гете», который стала выпускать группа анонимных переводчиков, «группа молодых людей», как они себя называли. Этот первый опыт собрания сочинений Гете на русском языке оказался неудачным, легкомысленным и оборвался после первых двух выпусков. Мне удалось установить, что главным составителем этого перевода был некий Бочаров. И вот на первый выпуск анонимного перевода Бочарова, заключающий главным образом менее известные вещи Гете — в основном драматические произведения: «Стелла», «Брат и сестра» и др., появилась в «Отечественных записках» рецензия.

---

[4] См.: Берков П. Н. Библиографическая эвристика (к теории и методике библиографических изысканий). М., 1960.

Эта рецензия представляет очень большой интерес, потому что, в сущности, она впервые ставила критически вопрос о наследии Гете. В то время как в 30-х годах в русской литературе безраздельно господствовал Гете, который был идеалом русских романтиков, ориентировавшихся на Германию, — да и сам молодой Белинский считал Гете «величайшим поэтом нового времени», — с начала 40-х годов началось постепенное развенчание Гете, во всяком случае, критическое отношение к нему. Пошло это от Герцена, который, вернувшись из ссылки в Москву, резко разошелся во взглядах с Белинским, потому что Белинский стоял на точке зрения оправдания действительности, в духе консервативно понятой философии Гегеля и при этом договорился чуть ли не до оправдания политической действительности того времени, а знаменьем оправдания действительности для него был Гете как поэт, учивший примирению с жизнью. Герцен же является автором очень интересного произведения о Гете, в котором вопрос о Гете ставится с точки зрения критического отношения к его политическим взглядам, к его политическому филистерству.

В результате этого столкновения Белинский вскоре перешел на позиции Герцена; как внутренне революционно настроенный человек, с большим общественным темпераментом, он мог только в результате идеологических блужданий прийти к тем принципам, на которых до этого столкновения стоял. В это время в частных письмах Белинского начинается критика Гете как великого поэта в мире абстрактной мысли, но вместе с тем немецкого филистера, который, как все немецкие поэты классической эпохи, ничего не понимает в политической жизни, способен в политике к примиренчеству; вместе с тем начинается критика немецкой литературы как литературы абстрактной, идеалистической, которая своей абстрактностью ведет к примирению с жизнью вместо революционной борьбы за идеал. Белинский называет это «аскетическим» характером немецкой литературы, употребляя слово «аскетический» в смысле «отгораживающийся от общественности», отказывающийся от того, чтобы в реальной жизни осуществлять свои возвышенные абстрактные идеалы.

Названная мною рецензия на перевод Бочарова, в сущности, и является первым печатным высказыванием всей этой совокупности взглядов, которые у Белинского созрели в его частных высказываниях и письмах.

«Немного в мире поэтов, — пишет Белинский, — написали столько великого и бессмертного, как Гете, и ни один из мировых поэтов не написал столько разного балласту и разных пустяков, как Гете. О причине этого явления здесь не место распространяться, впрочем, мы думаем, причина заключается в том, что Гете был столько же немец, сколько и германец, тогда как Шиллер, например, был только германец — пря-

мой потомок Арминиев и нисколько не родня Иванам Ивановичам и Адамам Адамовичам».[5]

Значит, «германец» употребляется здесь в высоком смысле слова, а «немец» — филистер, бюргер, средний человек, для которого характерна политическая ограниченность. В письмах этого времени Белинский постоянно противопоставляет друг другу Шиллера и Гете, потому что Шиллер для него — поэт с революционным темпераментом, подлинный борец за новые, передовые идеи, тогда как Гете — поэт, уединяющийся в абстрактный мир своей идеи, мысли, и в этом смысле отгораживающийся от жизни.

«Повторим, не в обиду юным прелагателям сочинений Гете, что великий и гениальный Гете действительно написал много пустяков, в сравнении с которыми даже и сочинения какого-нибудь Клаурена могут показаться чем-то порядочным; пьесы „Брат и сестра“, „Заклад“ и „Стелла“ именно принадлежат к самым пустым и вздорным произведениям германского поэта. Царь внутреннего мира души, поэт по преимуществу субъективный и лирический, Гете вполне отразил собою созерцательную, аскетическую сторону национального духа Германии, а вместе с нею необходимо должен был вполне выразить и все крайности этой стороны. Чуждый всякого исторического движения, всяких исторических интересов, обожатель душевного комфорта до бесстрастия ко всему, что могло смущать его спокойствие — даже к горю своего ближнего, немец вполне, которому везде хорошо и который со всем в ладу, Гете невыносимо велик в большей части своих лирических произведений, в своем „Фаусте“ — этой лирической поэме в драматической форме, в своем „Прометее“, в котором он сам является похитителем небесного огня, в своей „Коринфской невесте“ и множестве других, преимущественно лирических произведений, но Гете слаб в драме (за исключением первого и превосходного опыта „Гец фон Берлихинген“), вообще сладок, приторен во многих из своих драм. Он любит делать героями своих драм характеры слабые, ничтожные, изнеженные, женоподобные, каковы: Франц, Вейслинген (в „Геце“), Клавиго, Фернандо (в „Стелле“) и проч. В лице Эгмонта он осуществил свой идеал „изящной личности“, а этот идеал есть не что иное, как идеал „изящного эгоизма“, которому, кроме самого себя, все трынь-трава... Это чисто субъективное, антиисторическое направление необходимо должно было, переходя в крайность, доводить Гете до сочинения таких ничтожных, жалких, приторных, сантиментальных пьес, каковы — повторяю смело — „Брат и сестра“, „Клавиго“, „Добрые женщины“, „Заклад“, „Стелла“ и т. п.».[6]

---

[5] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1953—1959. Т. 6. С. 62.

[6] Там же. С. 182.

Через год Белинский выступает со статьей о Державине, в которой повторяются все эти мотивы. Несомненно, статья о переводе Бочарова должна быть включена в собрание сочинений Белинского. Статья эта — очень важный этап в развитии Белинского. Здесь критерий внутреннего содержания и некоторые терминологические особенности словоупотребления делают для нас это обстоятельство несомненным.

Относительно писателей нового времени в обычных случаях мы располагаем все же достаточно обильным биографическим материалом для того, чтобы судить и о вопросах, связанных с авторством. Напомню хотя бы то, что мельком пришлось говорить выше о пушкинской «Гавриилиаде», где биографические материалы, показания друзей Пушкина, намеки в его письмах достаточно ясно свидетельствуют о том, что это произведение (авторство которого Пушкин скрывал) ему действительно принадлежит. Те обильные биографические источники, которые собираются исследователями вокруг личности писателя нового времени, состоят, с одной стороны, из показаний современников — писем, дневников, воспоминаний, а с другой стороны, из материалов автобиографических — писем самого писателя, его дневников, его мемуаров, разговоров, которые он ведет с друзьями, знакомыми, и которые сохранились как память о его высказываниях. Наконец, сюда же относятся критические статьи, критические суждения писателя, касающиеся его собственных произведений или произведений его современников, или тех или иных литературных, общественных вопросов и т. д.

О многих великих писателях нового времени еще при жизни был собран большой биографический материал. Еще при жизни своей такие писатели, как Вольтер, Гете, Л. Н. Толстой, были окружены таким вниманием прежде всего в своей стране, а потом и в других странах, что все сказанное ими, все написанное ими собиралось.

Возьму как пример Гете. Веймарское издание сочинений Гете, предпринятое в 80-х годах прошлого столетия, содержит 143 тома. Значительная часть их отведена под литературные произведения, другая часть — под его естественнонаучные труды, но 50 томов составляют письма Гете к разным лицам, написанные на протяжении его долгой жизни, 15 томов — его дневники и 15 томов — мемуары, воспоминания, им самим обработанные в художественной форме и при жизни изданные. Таким образом, значительная часть этого собрания сочинений заполнена материалами биографическими, принадлежащими перу самого писателя. Кроме того, мы имеем еще один вид материалов о Гете. Это так называемые его «разговоры», которые частью появились еще при жизни Гете, но главным образом после его смерти. Разные лица, с которыми Гете дружил и систематически вел беседы на те или иные литературные темы, записывали эти беседы, а потом после смерти великого писателя

записи эти были изданы в литературной обработке. Есть такое собрание, условно называемое «Разговоры с Гете» («Goethes Gespräche»), собрание всего того, что в этом роде было напечатано, оно содержит также 10 томов. Для пользования этим огромным биографическим материалом в разное время составлялись всякого рода компиляции, монтажи, как бы нарезанные из высказываний Гете. Эти вспомогательные издания очень полезны для того, кто хочет заниматься изучением произведений Гете и биографического материала о нем. Существует издание «Гете о своих произведениях» в 9 томах. Это — выдержки из писем Гете, из его дневников, из всего автобиографического материала. Предположим, исследователю интересно знать, что говорил Гете о своей классической драме «Ифигения». Под соответствующим названием он найдет смонтированным этот материал. О «Фаусте» он найдет высказывания Гете с момента начала работы над трагедией и в процессе последующей переработки уже законченного произведения.

Другой немецкий автор, И. В. Браун, опубликовал книгу «Гете в 1783—1832 гг.». Это три тома вырезок из всех современных Гете мемуаров, частных писем и т. д., где упоминается имя молодого писателя, а потом знаменитого поэта Гете, — все, что современники в письмах, в частных высказываниях говорили о великом писателе. Существует другая книга такого рода: «Гете в интимных письмах своих современников», изданная В. Боде. Это тоже трехтомное издание, выходившее с 1917 по 1923 год.

Вот насколько обширной может быть документация биографического в широком смысле характера, взятая и из собственных высказываний писателя, и из высказываний о нем других писателей.

Тем не менее эта документация, хотя и подлинная, хотя и восходящая к тому времени, когда жил писатель, всегда требует от нас исторической критики. Как всякий исторический документ, так и документ литературный требует к себе критического отношения. Высказывания друзей, знакомых, врагов требуют критического освещения, потому что они далеко не всегда беспристрастны, а отражают точку зрения данного человека; даже без субъективного желания исказить факты они всегда ограничены точкой зрения пишущего, его фактическими знаниями, кругозором, характером его умственных интересов, наконец, его политической, литературной системой взглядов. Это бесспорно. Но надо помнить, что и высказывания писателя о самом себе — тоже исторический документ, который требует критики. Нельзя просто сказать: «Сам Гете говорит, что идея его „Фауста“ такая-то, или что он написал „Фауста“ в такое-то время, с такой-то точки зрения, следовательно, мы не можем судить об этом иначе». Мы можем судить об этом вопросе иначе, чем Гете, и иногда, подойдя к делу критически, мы можем

даже судить объективно правильнее, чем писатель сам о себе. Иногда посторонний человек, вооруженный критическим взглядом, может правильнее и точнее судить о писателе, чем он сам о себе. Приведу пример.

Гете оставил свое жизнеописание, прекрасное литературное произведение, из которого неоднократно черпали материал для объяснения его произведений, тем более, что сам Гете эту автобиографию написал именно как историю становления писателя, как рассказ о том, как жизнь, встречи с людьми, личные литературные отношения, известные стороны общественной жизни повлияли на него, как его собственная жизнь подсказывала те или иные темы, те или иные произведения. Это автобиографическое произведение называется «Поэзия и правда. Из моей жизни» («Dichtung und Wahrheit. Aus meinem Leben»). Гете писал эти мемуары уже стариком. Первые три тома выходили в 1811—1814 годах. Последний же вышел в свет в 1831 году, за год до смерти Гете. Мемуары существуют и в русском переводе. Автобиография эта не охватывает всей жизни Гете. Она начинается с рождения, детства, юности и заканчивается 1775 годом, годом, когда Гете по приглашению веймарского герцога переехал из родного города Франкфурта в Веймар. Здесь он стал придворным поэтом и министром герцога, здесь провел и всю остальную жизнь. Дальше Гете не решился писать, потому что когда он писал мемуары, многие высокопоставленные особы были еще живы, и он боялся откровенным признанием задеть кого-либо из тех высоких лиц, с которыми был связан годами. Следовательно, речь в этой книге идет о становлении молодого поэта, о первом периоде его творчества, который мы называем «эпохой бурных стремлений», о начале 70-х годов, когда Гете вступил в литературу, написал драму в шекспировском стиле «Гец фон Берлихинген» и своего «Вертера». Между позицией старого Гете — автора мемуаров, и идеологическими, а также художественными позициями молодого Гете, бурного гения 70-х годов, была уже значительная разница, прежде всего разница в политических, общественных взглядах. Молодой Гете хотя и не был революционером, но в ряде случаев был настроен весьма оппозиционно по отношению к сословно-феодальному общественному строю, в котором жил. Это сказывается в «Вертере» и в «Геце. . .». Старик Гете был веймарским придворным поэтом, министром, человеком, стоявшим на значительно более консервативных политических позициях, человеком, который на свою молодость с этой точки зрения взирал не всегда и не во всем одобрительно и даже мимоходом обронил: хорошо, что отрывки «Прометея», его бунтарской юношеской драмы, остались не напечатанными, потому что если бы он сейчас, стариком, пустил их в печать, это было бы весьма подходящим материалом как для революционно настроенной молодежи, так и для Высокой комиссии в Майнце (т. е. комиссии по расследованию

политических дел). Поэтому, когда Гете говорит об общественных настроениях своей молодости, он многое — полусознательно и полубессознательно — искажает, точнее — стилизует, сглаживает свои бунтарские настроения, отмежевывается от них или говорит о них неодобрительно. Другой момент философского характера. Молодой Гете, бурный гений — бунтарски настроенный индивидуалист. Это видно в «Прометее», где титан Прометей бросает вызов богам. От бунтарского индивидуализма Гете впоследствии также отошел, считая, что человеческая личность должна подчиняться объективным законам жизни, найти себе место в жизни и познать себя в известном самоограничении. Бунтарский индивидуалистический анархизм молодого Гете приходится старику Гете не по вкусу, и характерно, что тот раздел своей автобиографии, где он описывает бунтарскую эпоху «бури и натиска», он снабдил эпиграфом слегка ироническим, но примечательным при сопоставлении с содержанием этого раздела: «Позаботились о том, чтобы деревья не доросли до неба». Здесь выражена точка зрения Гете на свою молодость.

Наконец, можно отметить и факты более внешнего характера. Гете писал свою автобиографию примерно через 40—50 лет после тех событий, которые он описывает, и хотя для того, чтобы освежить свои воспоминания, он пользовался кое-каким материалом дневников, заметок, обращался к близким людям, которые помнили эти события, все же память его слабела, и многое из того, что он рассказывает, не совсем точно. Мы сейчас в ряде случаев знаем точнее, чем сам Гете, его биографию, вплоть до мелочей. Скажем, Гете рассказывает, что когда он был страссбургским студентом, то попал в деревню Зезенгейм, где познакомился с семьей сельского пастора и полюбил дочь этого пастора — Фредерику Брион, с которой связан биографический образ Гретхен в «Фаусте». По его воспоминаниям, он, войдя в эту семью, вспомнил «Векфильдского священника» Гольдсмита, сентиментальный английский роман XVIII века, который изображает идиллическую жизнь провинциальной пасторской семьи, патриархальную, чистую, простую. В этот патриархальный дом проникает соблазнитель — молодой помещик, владелец этой деревни, и соблазняет одну из дочерей пастора; эта история является сюжетным стержнем замечательного романа Гольдсмита. Но сейчас известно, что Гете прочитал роман Гольдсмита после того, как познакомился с семьей Брион, и только потом в воспоминаниях стилизует эту встречу, — мы знаем это по показаниям дневников, по объективным свидетельствам и т. п.

Наконец, необходимость критического отношения подсказывается самой художественной формой автобиографии Гете. Недаром Гете назвал ее «Поэзия и правда моей жизни». Заглавие это можно понять двояко. С одной стороны, оно может быть понято как «жизнь и творчество». Но заглавие имеет и

другой смысл: то, что Гете рассказывает о себе, это — правда и поэтический вымысел одновременно, точнее — правда в поэтическом преображении. Гете превратил автобиографию в своеобразный «воспитательный роман», т. е. роман, рассказывающий о воспитании художника, о том, как жизнь, впечатления ее, отлагаясь в душе одаренного ребенка, потом юноши, стали в дальнейшем материалом для высокого творчества. Этот момент конструктивного осмысления собственной жизни, художественный момент, которого не могло не быть у Гете, смотревшего глазами художника и на собственную жизнь, — этот момент отразился на степени фактической достоверности воспоминаний Гете. Мы можем сказать, что «Поэзия и правда» для нас — драгоценный материал для изучения творчества Гете, но материал, требующий от слова к слову критической проверки, критического освещения и объяснения.

Приведу еще один пример, касающийся Гете.

Среди «Разговоров», о которых я уже упоминал, особой известностью пользуются «Разговоры с Гете» Эккермана. Иоганн Петер Эккерман был третьестепенным поэтом, эпигоном Гете, страстным поклонником своего великого учителя. Он попал в дом старика Гете, стал его секретарем. Относясь к Гете с величайшим благоговением, Эккерман начал время от времени расспрашивать Гете по поводу той или иной книги, того или иного жизненного факта, общественной жизни и т. д. Эти разговоры он записывал, и постепенно выросла книга записей «Разговоры с Гете», которую Эккерман опубликовал после смерти Гете.

«Разговоры с Гете» рассматривались как очень важный автобиографический источник, на который часто ссылались, приводя высказывания писателя по поводу своих произведений или произведений кого-нибудь из современников, или по общим вопросам искусства, мировоззрения и т. д. Действительно, это источник очень важный, но и к нему также следует относиться сугубо критически. Прежде всего Гете вел разговоры с Эккерманом вовсе не наивно. Он вскоре понял, а потом и узнал, что Эккерман записывает эти беседы и стал с ним разговаривать как со своего рода рупором, который донесет его мнения до потомства. Следовательно, уже сознательно в этих разговорах он занимал ту или иную позицию, учитывая то обстоятельство, что высказывания его войдут в историю. Другая сторона вопроса заключается в самом Эккермане. Эккерман действительно хотел быть рупором Гете, хотел в точности записать и передать потомкам каждое слово великого человека. Но Эккерман был человеком до крайности наивным и ограниченным, далеко не всегда понимавшим того великого человека, с которым он беседовал. Эккерман не понимал некоторых намеков Гете, некоторой сложности, двусмысленности тех или иных его высказываний. Поэтому в наивном изложении, а иногда искажении

Эккермана Гете нередко выходит более похожим на Эккермана, чем на Гете. Все это надо учитывать при критическом отношении к этому материалу.

Таким же богатым биографическим материалом мы располагаем и в отношении Пушкина. Вокруг Пушкина собрано огромное количество всяких биографических материалов, может быть, даже с избытком. Пушкинисты собрали точные сведения о предках поэта, что, может быть, имеет некоторое значение для объяснения его творчества, и о потомках поэта (что уже, несомненно, к объяснению его творчества имеет весьма отдаленное отношение), все, что связано с деталями личной жизни Пушкина, его любовных переживаний, действительно бывших или не бывших, но о которых сохранились те или иные воспоминания, о его дружеских и литературных связях, личных отношениях, переездах с места на место, путешествиях, времени написания и издания его произведений и т. д. Иногда этот мелочный «биографизм» (это слово обычно употребляется в порицательном смысле), чрезмерное копание во всех деталях личной жизни поэта для иных исследователей заслоняет его творческий лик и затрудняет непосредственный подход к произведению. Иные подробности, пожалуй, исследователю и читателю и не нужны. Во всяком случае, первое, что должна дать такая, тщательно составленная биография поэта, — это канву биографических фактов.

Нам прежде всего важно в точности знать все факты жизни поэта — хронику его жизни, потому что такая биографическая канва пригодится в работе для самых разных целей, связанных с объяснением и интерпретацией поэтических произведений. Как раз о Пушкине мы имеем прекрасную книгу такого рода, которая затем послужила образцом для целого ряда подобных произведений относительно других поэтов. Это составленная пушкинистом Н. Лернером книга «Труды и дни Пушкина», вышедшая в 1903 году, как первый в свое время опыт такого рода, возможно, даже первый не только в масштабе русского литературоведения, но и литературоведения мирового. Вторым изданием книга вышла в 1910 году, значительно расширенная и дополненная. Что значит «Труды и дни Пушкина»? Лернер хотел связно, последовательно изо дня в день, дать документированные сведения о том, что делал Пушкин, — сведения личного, биографического характера, сведения писательского характера, причем именно как хронику жизни. Если известно, что 12 января 1830 года Пушкин поехал туда-то к такому-то человеку, виделся с ним, был у него в гостях, то указывается, что такого-то числа Пушкин был занят тем-то и тем-то, и называются документы, на основании которых это известно. Таким образом, получается сухой дневник фактов жизни писателя, точные документальные показания, — его собственные или его современников. Конечно, это очень важная канва при решении

любого вопроса, в частности, и вопроса об авторстве, о котором речь шла выше.

Много спорили о том, какие статьи в «Литературной газете» Дельвига принадлежат Пушкину, и в первом академическом собрании сочинений, в томе, вышедшем в 1914 году под редакцией Н. К. Козьмина, Пушкину приписано около 30 статей. Б. В. Томашевский потом отмечал, что из них достоверно принадлежат Пушкину только 16 статей, которые либо имеются в рукописях, либо упоминаются в письмах. Все эти достоверно пушкинские статьи написаны в период, когда Пушкин жил в Петербурге и даже некоторое время, как редактор, заменял Дельвига на время его отъезда из Петербурга. Многие другие статьи, приписанные Пушкину, но напечатанные в то время, когда Пушкин в Петербурге не находился, по всей вероятности, ему не принадлежат. Значит, для решения вопроса об авторстве важно установление биографического факта — когда Пушкин находился в Петербурге, когда замещал Дельвига и т. д.

После книги Лернера вышел еще целый ряд книг такого же типа о великих русских писателях. Надо сказать, что именно русское литературоведение богато такого рода пособиями. Назовем книгу «Жизнь и труды Достоевского. Биография в датах и документах» (1935) Л. Гроссмана; «Летопись жизни Тургенева» М. К. Клемана (книга вышла в 1936 году под редакцией Н. К. Пиксанова); «Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого» (1936) Н. Гусева, известного толстовца, лично связанного с Л. Н. Толстым. Это все очень важный для ученых вспомогательный материал.

Лекция 7

ЛИЧНАЯ И СОЦИАЛЬНАЯ БИОГРАФИЯ ПИСАТЕЛЯ

Вопросы биографии писателя и значение ее изучения для истории литературы можно расчленить на три более специальные проблемы: 1) личная биография писателя, его переживания и отношение к творчеству; 2) социальная биография писателя; 3) литературная биография, то, что имеет отношение к литературной жизни писателя. Каждый из этих вопросов заслуживает особого рассмотрения.

Личная биография писателя, его личные переживания имели в разные эпохи литературной жизни разное значение для творчества. Французский классицизм XVII века, господствовавший в европейских литературах еще и в XVIII веке, смотрел на творчество как на возведение прекрасного здания, подчиненного

объективным законам искусства. Вопрос о личности писателя — творца этого здания, о его личных переживаниях, так же безразличен с точки зрения эстетики классицизма, как безразличны для нас переживания архитектора, когда он строит собор или дворец. Напротив, романтическая эстетика, которая устанавливается в борьбе с классицизмом еще во второй половине XVIII века, и особенно романтизм в начале XIX века, рассматривает поэзию прежде всего как выражение личных переживаний поэта. Поэтическое произведение — это дневник чувства, исповедь, выражение личной жизни поэта. Потому так характерна для романтического творчества лирическая окраска любых поэтических произведений, даже драмы или романа. Таков, например, гетевский «Вертер», который написан как дневник личных переживаний юноши, или его же «Фауст», который хотя и написан в драматической форме, но в основных монологах Фауста содержит философскую лирику, прямое выражение переживаний поэта. «Страдания молодого Вертера», роман, вышедший в свет в 1774 году, в эпоху «бури и натиска», может служить примером такого понимания искусства и такого происхождения романа из личных переживаний.

Известно, что поводом для создания этого романа, рассказывающего о несчастной любви с трагической развязкой — самоубийством героя, была история любви Гете к Шарлотте Буфф, невесте его друга Кестнера. Роман создан из этих личных переживаний, которые он объективировал в своем романе, причем даже бытовые мелочи связаны с воспоминаниями Гете об этой любви, в частности описание места, где разыгрывается роман, — городок Вецлар, где Гете практиковал в качестве адвоката. Биографы утверждают, что сцена у колодца между Вертером и девушкой, которая приходит черпать воду, происходила у действительно существующего колодца; реальным фактом является и то, что Вертер рассказывает о своих прогулках в соседнюю деревню, о беседе там с крестьянскими детьми. До сих пор в Вецларе показывают дом, в котором жила Шарлотта Буфф, и тот самый старинный клавесин, на котором она играла Гете (это отразилось в том же «Вертере» в рассказах об игре Шарлотты).

Более того, если отойти от подобных мелких бытовых впечатлений, воспоминаний личной жизни, разговоров с любимой девушкой, с ее женихом и т. д., то самый способ отношения к жизни, который открывается в этом романе, рисует нам типичного молодого человека того времени, каким и был Гете. Яркое чувство природы, патриархальный демократизм, любовь к простым людям, к детям, отношение к поэзии, имена современных поэтов, которые с любовью повторялись представителями молодого поколения, отношение к религии, к любви; образ простой девушки в белом платье с розовыми бантами, характерный для мещан патриархального круга, в котором живет

Лотта, — все это элементы мировоззрения молодого человека того времени, которые Гете, обобщая, брал из собственной жизни.

Когда роман вышел в свет, современники восприняли его как биографический факт, как исповедь. Само по себе знаменательно, что роман, имевший колоссальный успех, воспринимался массовым читателем как рассказ о происшествии, действительно имевшим место, о переживаниях этого самого, как его называли, «доктора Гете». Вокруг «Вертера» выросло множество всякого рода произведений, которые спекулировали на биографическом интересе романа и повествовали читателю о том, каковы были на самом деле отношения Гете с любимой девушкой и чем изображенное в романе отличается от того, что было в действительной жизни. Личная биография поэта в этом преображении стала для современников литературным фактом.

И все-таки мы знаем, что между этим романом — очень лирическим, биографическим по внутреннему своему существу — и подлинными жизненными переживаниями имеется дистанция, гораздо бо́льшая, чем думал впоследствии сам Гете, когда писал в своей автобиографии «Поэзия и правда», что такие-то личные события жизни послужили основанием для создания романа, и что он написал его, чтобы освободиться от тяжелого чувства неразделенной любви, которое им владело. Своей автобиографией Гете сам подал повод для такого интимно-биографического истолкования и этого произведения, и ряда других. Он пишет: «Все мои произведения являются отрывками некой генеральной исповеди; во всех произведениях я рассказывал то, что переживал». Более того, Гете говорит, что «мои лирические стихотворения всегда были стихотворениями на случай». Под стихотворениями на случай (Gelegenheitsgedichte) в XVIII веке понимали разные, на мелкие случаи жизни написанные стихи — поздравления ко дню свадьбы, ко дню рождения и т. д., которые поэты писали по заказу меценатов. Поэтому к таким «стихотворениям на случай» в XVIII веке не относились серьезно. Но Гете поднимает понятие «стихотворения на случай» на более высокую ступень; его стихи были стихотворениями на случай в том смысле, что какой-то реальный биографический факт, реальное переживание послужили для него основанием. И не только эти слова в автобиографии Гете подсказывали исследователям путь биографического истолкования его произведений; это соответствовало эстетике эпохи Гете, которая смотрела на литературное произведение прежде всего как на выражение личности поэта.

Подойдем к «Вертеру» вооруженные теми знаниями, которыми мы сейчас располагаем о биографии Гете. Во-первых, произведение не было написано непосредственно под влиянием чувств и событий, переживаемых Гете. Любовь к Шарлотте относится к лету 1772 года, а роман вышел в свет в 1774 году,

т. е. между написанием романа и биографическими событиями прошло около года. Во-вторых, герой романа, Вертер, от несчастной любви кончает жизнь самоубийством, а Гете этого не сделал. Гете говорит, что в тяжелые минуты любовной трагедии он неоднократно носился с мыслью о самоубийстве, он додумал до конца ситуацию, в которой находился герой, но его герой — человек более слабый, более подверженный непосредственному чувству, всецело в него погруженный, тогда как Гете сумел подняться над этим чувством и преодолеть его. Гете пишет по этому поводу, что самоубийство героя было ему подсказано фактом из его окружения. Его товарищ по фамилии Иерузалем был влюблен в замужнюю женщину и, кроме того, имел неприятности по службе, связанные с его общественным положением, в результате чего он покончил с собой. Сохранились письма Гете, говорящие о том тяжелом впечатлении, которое произвело на него это самоубийство. «Вот до чего доводят людей! Они не дают свободной человеческой природе высказаться, как она к тому стремится, они подчиняют нашу жизнь внешним условностям, в результате которых личность развиться не может». Гете, следовательно, воспринял самоубийство Иерузалема как некий протест юноши его поколения, оказавшегося в результате конфликта с современным обществом в тяжелом жизненном положении и не имевшего другого выхода кроме этого. Случай с Иерузалемом, понятый Гете как социально-типичный, в связи с собственными переживаниями дал ему возможность закончить «Вертера» так, как этот роман с художественной точки зрения должен был закончиться, т. е. трагической развязкой. Следовательно, перед нами сложный творческий синтез разного биографического материала, не просто воспроизведение фактов пережитого, но воссоздание пережитого как социально-типического факта.

Прибавлю мелочь, о которой тоже неоднократно упоминают биографы. Глаза у Шарлотты Буфф были голубые, а у Лотты в «Вертере» — черные, и эти черные глаза Лотты, в особенности когда любовь Вертера уже приобретает трагический колорит, преследуют его, являются для него знаком мучительной любви. Биографы указывают, что Лотта «получила» черные глаза от Максимилианы Ларош, которую Гете полюбил в промежутке между написанием романа и тем первым переживанием. Конечно, для историков литературы не слишком существенно, почему у Шарлотты в романе Гете черные глаза, но сам по себе этот факт интересен, так как показывает, что даже такое произведение принципиально биографического характера, рожденное из личного переживания поэта, — не простая фотография действительности, но и в мелочах, и в значительном является творческим претворением реальности с точки зрения общего идейного замысла, который находит свое художественное во-

площение на основании жизненного материала и биографических впечатлений.[1]

К числу писателей, произведения которых биографичны, — и воспринимались современниками как биографические, и действительно по своей эстетике, по своей художественной сущности являются глубоко личными произведениями, — относится романтик Байрон. Современники обычно воспринимали произведения Байрона как исповедь. Когда поэт в своей восточной поэме «Корсар» рассказывает о Конраде — мрачном, меланхоличном и привлекательном герое, благородном злодее, о его разочаровании в жизни, о том, как в молодости Конрад любил людей, был полон гуманных чувств, и как затем люди довели его до разочарования, до мрачной меланхолии, до отчаяния, то современники воспринимали этот рассказ как биографическое признание. Более того, современники знали, что Байрон побывал на Востоке, что впечатления его путешествий послужили материалом не только для «Чайльд Гарольда», но и для восточных поэм. Ходили слухи, что на Востоке Байрон где-то затерялся, и некоторые готовы были предполагать, что был он там корсаром. Вокруг байроновских произведений был ореол его казавшейся таинственной, загадочной личности, ореол каких-то не до конца известных и не до конца понятных биографических фактов, о которых с умолчанием и намеками сам Байрон якобы исповедовался в своих произведениях. Здесь мы имеем дело с легендарной биографией, которая жила в сплетнях, в светских разговорах, но которая каким-то образом подсказывалась самими произведениями Байрона, гордыми полупризнаниями, которые заключались в этих произведениях, тем личностным тоном, которым герой байроновского произведения произносит слова, ясно звучащие как признание. И это опять-таки свойство эстетики того времени. Байрон, конечно, не списал своего корсара с самого себя, и не все, что рассказывается о корсаре, в жизни было пережито самим Байроном. Но несомненно, что байроновский герой, так однообразно повторяющийся во всех его произведениях, является выражением собственного отношения к жизни автора и создан из материала его душевных переживаний.

Можно сказать, что случай, подобный Гете или Байрону, подсказал историкам литературы то, что получило название теории «моделей», т. е. мысль о том, что каждый литературный образ имеет жизненную модель, каждый образ взят из фактов жизненных встреч и переживаний автора, и писатель непременно рассказывает в своем произведении о личных переживаниях. Многочисленные исследования о Гете и в русском

---

[1] О соотношении автобиографического материала и художественного вымысла в романе Гете «Страдания юного Вертера» подробнее см.: Аникст А. А. Творческий путь Гете. М., 1986. С. 113—132.

литературоведении исследования о Пушкине страдают порой таким излишним, преувеличенным биографизмом.

Пушкин — это поэт, который, как многие лирики, беря материал для лирического творчества из своего личного переживания, вместе с тем придает своим произведениям настолько объективный, настолько общезначимый характер, что вопрос о личном переживании, лежащем в основе стихотворения, в ряде случаев становится праздным вопросом, и историки литературы, орудующие таким «биографическим» методом, слишком часто рассуждают о личных переживаниях поэта тогда, когда это не требуется сущностью дела.

Возьмем начало стихотворения Пушкина «Для берегов отчизны дальной. . .».[2]

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой,
В час незабвенный, в час печальный,
Я долго плакал пред тобой. (III, 193)

Фабула стихотворения проста: возлюбленная уезжает, возвращается к себе на родину и умирает там в далекой, прекрасной стране. Уезжая, она обещала поэту еще свиданье, и он заканчивает стихотворение словами:

Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его, он — за тобой... (Там же)

Биографы говорили, что это стихотворение подсказано отношением Пушкина к госпоже Ризнич, которую он любил в бытность свою в ссылке в Одессе. Ризнич уехала в Италию, страну, которая могла считаться ее родиной, и там умерла. И вот, в 1830 году, через 7 лет после этого переживания, Пушкин вспоминает о своей любви к г-же Ризнич и пишет это стихотворение. Известный исследователь Пушкина П. Е. Щеголев в своей статье «Амалия Ризнич в поэзии Пушкина», напечатанной в 1912 г. в книге Щеголева о Пушкине, показал, однако, на основании биографических материалов, что характер отношений Пушкина и г-жи Ризнич вовсе не соответствовал тем высоким, возвышенным стихам, которые Пушкин будто бы впоследствии ей посвящал, в частности этому стихотворению. Отношения Пушкина с г-жой Ризнич носили характер гораздо более мимолетный, гораздо более случайный, гораздо более чувственный, чем можно судить по этому стихотворению. Затем исследователи обратили внимание на то, что первые две строки стихотворения:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой, —

---

[2] Об этом стихотворении подробно см.: Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 39—47.

которые позволили отнести его к г-же Ризнич, в сущности, являются итогом сложной творческой работы, которая получила отражение в пушкинских черновиках. Первоначально начало звучало так:

Для берегов чужбины дальной
Ты покидала край родной...

Это можно сказать только о русской женщине, для которой Россия была родным краем, а Италия или другая страна была чужбиной дальней. Следовательно, героиня стихотворения — не г-жа Ризнич. Поэтому Б. В. Томашевский в подготовленном им однотомнике Пушкина делает такое примечание по поводу этого стихотворения: «Предположения, что стихи относятся к Ризнич, основаны на последней редакции (для Ризнич Италия была отчизной); но можно думать, что вторая редакция, подготовлявшаяся к печати, имела целью сокрытие истины; героиню данного стихотворения надо искать среди русских, уехавших за границу».[3]

Это, конечно, очень любопытный факт. М. О. Гершензон, известный исследователь Пушкина, в свое время всячески подчеркивал величайшую искренность Пушкина в отношении его личных переживаний. Биографы поэта, — пишет он, «оставили без внимания весь тот обильный биографический материал, который заключен в самих стихах Пушкина. (Значит, писем не надо, сами стихи являются вполне достаточным биографическим материалом. — *В. Ж.*) Пушкин необыкновенно правдив в самом элементарном смысле слова; каждый его личный стих заключает в себе автобиографическое признание совершенно реального свойства».[4]

Так толкует Гершензон стихи Пушкина. Это — чистый «биографизм»: стихи рассматриваются как непосредственное признание. А современные исследователи, например Б. В. Томашевский и некоторые другие, наоборот, говорят, что стихи Пушкина имеют максимально зашифрованный характер. Часто, не желая сказать прямо то, что нельзя было сказать по личным или политическим соображениям, Пушкин выражается именно так, чтобы его не поняли в плане личного житейского переживания. И в этом смысле надо думать, что переделка первых двух строк стихотворения «Для берегов отчизны дальной...» имела целью скрыть истину.

В сущности, столь ли важно для нас, кому посвящено это стихотворение, — Ризнич, которая уезжала на родину, или русской женщине, которая уезжает на чужбину?

Нет никакого сомнения, что этот факт для понимания пушкинского стихотворения второстепенный. И даже в особенностях

---

[3] См.: Пушкин А. Сочинения. Л., 1936. С. 890.

[4] Гершензон М. О. Северная любовь А. С. Пушкина // Вестник Европы. Т. 1. СПб., 1908. С. 275.

стиля этого стихотворения имеются черты, вследствие которых можно сказать, что вопросы такого рода для художественной природы стихотворения не существенны. Пушкин чрезвычайно обобщает жизненный, эмпирический факт, типизирует его, поднимая над личным биографическим переживанием на известную высоту обобщенного человеческого переживания. Характерно, ка́к Пушкин говорит о той прекрасной южной стране, куда уехала его возлюбленная. Он ведь не называет здесь Россию или Одессу, которые она покидает, уезжая в Италию. Вот это был бы эмпирический, биографический стиль; это было бы стихотворение, действенность которого основана на том, что мы его воспринимаем в каком-то очень личном, очень интимном плане. Так, например, звучат многие стихи Анны Ахматовой, воспроизводящие интимное переживание:

Покорно мне воображенье
В изображенье серых глаз.
В моем тверском уединенье
Я горько вспоминаю вас.
Прекрасных рук счастливый пленник
На левом берегу Невы,
Мой знаменитый современник
Случилось, как хотели вы.
Вы, приказавший мне: Довольно,
Пойди, убей свою любовь.
И вот я таю, я безвольна,
Но все сильней скучает кровь...[5]

Стихотворение Ахматовой построено так, что оно должно подсказать нам очень личные, дневниковые, биографические ассоциации. А Пушкин говорит только: «Отчизна дальная» — «край чужой»... Мы говорим: «Россия», «Италия», но где это в стихотворении сказано?

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.

Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,
Заснула ты последним сном. (III, 193)

Вот эта страна с голубым небом, где растут оливы, прекрасная южная страна, для которой эта женщина покидает край «мрачного изгнанья». Пускай это будет родина, воспринимае-

---

[5] Ахматова А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 54.

мая как «край мрачного изгнанья», или чужбина, — все равно; несмотря на наличие явно подсказанного биографического факта (женщина, с которой поэт расстался, умерла в разлуке с ним), лирическое стихотворение доведено до такой степени обобщения, типизации общечеловеческих чувств, переживаний, что, в сущности, наше копание в биографии является лишним и не подсказывается этим стихотворением.

Пока мы говорили преимущественно о стихотворениях лирических и даже любовных, которые по самой теме своей естественно подсказывают такое биографическое истолкование. Обратимся теперь к произведению другого рода — к драме, и в качестве примера возьмем «Минну фон Барнгельм» (первую немецкую национальную комедию) немецкого просветителя Лессинга. Герой комедии — майор фон Тедльгейм, прусский офицер; время действия — Семилетняя война, когда войска прусского короля Фридриха II вступают на территорию Саксонии. Сюжет: любовь молодой саксонской помещицы к прусскому офицеру, который поступил благородно по отношению к побежденным, потом был уволен из армии по ложному обвинению. Будучи женихом, он стыдится жениться на ней, так как разорен и опозорен несправедливой клеветой. Девушка, которая полюбила героя за честность, за благородство, сама разыскивает его и после ряда сюжетных осложнений они счастливо соединяются, как и должно быть в комедии.

Что является биографическим в этой комедии Лессинга? То, что автор сам был свидетелем событий Семилетней войны, что он служил в прусской армии в качестве секретаря генерала, которого прусский король назначил комендантом оккупированного города Бреславля, что он видел отношения между прусской армией и побежденными, видел тяжелое положение прусских офицеров после войны, в особенности офицеров недворянского происхождения, которых Фридрих II уволил со службы. Это, если хотите, биографический материал. Но является ли личная биография Лессинга литературным фактом, с которым мы должны считаться, читая «Минну фон Барнгельм»? Нисколько, потому что в этом произведении нет ничего такого, что не было бы направлено на объективную действительность, на обобщение социальной действительности. А биография для Лессинга является только источником его общественного опыта, т. е. источником его знакомства с той действительностью, которую он изображает.

Или возьмем социальный роман XIX века — скажем, роман Диккенса «Давид Копперфильд». Это — роман биографический. Он рассказывает о жизни мальчика, а потом юноши, который из трудного семейного и общественного положения пробивается в конце концов в люди, завоевывает себе место в жизни, создает себе семью. Биография Давида, как говорят историки литературы, многими чертами напоминает биографию Диккенса.

И когда в этом романе, как и в других романах Диккенса, изображается мистер Микобер — маленький человек; трогательный, смешной, который не умеет устроить свою материальную жизнь, которого за долги готовы отправить в тюрьму, то биографы нам говорят, что образ этого человека подсказан Диккенсу тем, что́ он знал о собственном отце, неоднократно сидевшем в долговой тюрьме (как это изображается в другом романе, «Крошке Доррит», в отношении отца героини). Это, конечно, не безразличный факт; он свидетельствует о том, какими путями Диккенс наблюдал общественную жизнь своего времени, где он видел маленького человека, зажатого в тиски денежных отношений, не могущего справиться с трудностями жизни. Все это очень существенно как круг наблюдений писателя. Но биография писателя здесь — не литературный факт, она не присутствует как нечто личное в произведении, потому что все оно обращено к объективной действительности, дает ее обобщение. Биография же — лишь способ наблюдения над этой действительностью.

Поэтому нельзя считать, что основная задача исследования должна заключаться в разыскивании биографических источников литературного произведения. «Биографизм» историко-литературного исследования — это методологически нецелесообразный подход. Исследователь должен быть осведомлен об этих биографических фактах, потому что он интересуется источниками творчества поэта; он должен знать, откуда автор берет материал — из своей личной жизни или из жизни, его окружающей, — т. е. каков его кругозор, каковы его возможности познания действительности, которая его окружает. Но эти биографические источники творчества в конце концов интересны только как сырой материал, способствующий обобщению действительности, которое и воплощено в художественных образах произведения.

Обратимся к другому аспекту этого вопроса — к социальной биографии писателя.

Когда мы изучаем биографию того или иного писателя, мы интересуемся его социальным происхождением, дающим некоторое основание судить о той среде, в которой поэт жил и развивался. Эта общественная среда, конечно, в принципе имеет очень важное значение. Я опять сошлюсь на Гете, который хотя и не выдвигает социального момента в своей автобиографии «Поэзия и правда», но дает много фактов для характеристики той среды, в которой он вращался в детстве и юности. [6]

---

[6] Об этом подробнее см.: Жирмунский В. М. К вопросу о классовом самоопределении Гете: Автобиография Гете в историческом освещении // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. М., 1981. С. 30—61.

Гете родился в вольном городе, т. е. в средневековой городской республике, — Франкфурте-на-Майне. По матери он принадлежал к городской знати, к патрициату, т. е. к той незначительной прослойке городского общества, которая пользовалась всеми правами и управляла средневековым городом. Это были, с одной стороны, наиболее богатые представители ремесленников, купечества, финансовой знати в городе; с другой стороны, это было старое наследственное чиновничество. Вот к этому чиновничьему слою жителей и принадлежала семья Гете по материнской линии. Его дед по матери — Иоганн Вольфганг Текстор, в течение многих лет был городским старостой, президентом Франкфуртской республики, т. е. занимал высшую выборную должность в городской республике. Нужно учитывать, что во времена молодости Гете, во второй половине XVIII века, в Германии еще всецело господствовали феодальные отношения и что городские республики типа Франкфурта были островками, где бюргерство, городской патрициат стояли у власти. Значит, в условиях феодального общества Гете принадлежал к привилегированной прослойке бюргерства.

С отцовской стороны семья Гете, напротив, происходила из ремесленных низов. Прадед Гете был кузнецом, дед — портным, который, женившись на вдове богатого трактирщика, разбогател, а сын его, т. е. отец Гете, имел уже университетское образование, был адвокатом и носил почетное звание имперского советника. Значит, семья с отцовской стороны поднялась из ремесленных низов города и в лице отца Гете соединилась с городским патрициатом.

В своих воспоминаниях Гете подробно изображает общественную жизнь старого Франкфурта с ее своеобразным сочетанием архаических политических форм средневекового вольного города и новых общественных отношений, вырастающих под влиянием зарождающегося капитализма. Мы видим перед собой состоятельных бюргеров — представителей того общественного круга, с которым были связаны Гете и его семья: это купцы, юристы, врачи. Многие из них, находясь на княжеской службе, получили дворянский титул, следовательно, и по внешнему положению вошли в дворянское общество. На досуге они занимались искусством, устраивали концерты, собирали картины. Некоторые из них интересовались древностями города, изучали историю Франкфурта, его средневековую городскую конституцию, имели ученые труды в этой области.

Вот та общественная среда, в которой воспитывался молодой Гете, общественная среда, которая отличалась большой и старой культурой, и эту большую и старую культуру молодой Гете впитал в себя. Но, с другой стороны, он впитал в себя и социальные предрассудки этой среды. Это были люди, которые хотя и принадлежали к бюргерству, но являлись бюргерами привилегированными, не заинтересованными в борьбе против

общественного строя феодального общества, который давал им привилегированное место в жизни, враждебно настроенными к демократическим низам города. Характерный для Гете филистерский страх по отношению к народным движениям, консерватизм общественных взглядов, который все более и более проявлялся в позднейшие годы его жизни, в особенности у Гете — веймарского министра и придворного поэта, также в значительной степени подсказаны той средой, которая его воспитала.

Итак, социальная обстановка, в которой воспитывался молодой Гете, известным образом повлияла на его общественную психологию. Но можно ли этими условиями воспитания Гете, этой общественной средой, в которой он вырос, объяснить, скажем, его юношескую оду «Прометей», в которой он выступает с таким революционным задором, устами титана Прометея бросая вызов богам? Можно ли «Фауста» с его исключительной внутренней свободой в изображении человеческой личности объяснить этой филистерской средой старого немецкого полусредневекового «вольного города»? Конечно, нельзя. Сказанное должно послужить предостережением против вульгарно-социологического объяснения психологии поэта, особенностей идеологии поэта той средой, в которой он вырос.

Другой пример — Байрон, революционный поэт, который с сочувствием в стихах своих обращался к начинающемуся рабочему движению его времени, приветствовал рабочих — разрушителей машин (Песня луддитов), защищал их в парламентских прениях, — разве эта позиция Байрона может быть объяснена тем, что он был представителем одного из знатнейших родов Англии, что он вел свое происхождение от дворянского рода времен нормандского герцога Вильгельма Завоевателя.

А разве не характерно, что в русском разночинском движении 50—60-х годов существенную роль играли воспитанники духовных семинарий, вроде Чернышевского? Тип революционера, атеиста и материалиста, вышедшего из духовной семинарии, — характерное явление для русской жизни второй половины XIX века. Семинарская учеба предопределила, как антитеза, по контрасту, мировоззрение человека, вышедшего из этой среды.

Значит, психология писателя не определяется пассивным образом той средой, в которой он воспитывался. Человек — в особенности человек интеллигентного труда — нередко поднимался над своей средой и становился идеологом совсем не того общественного класса, среди которого он вырос. Одним из недостатков вульгарного социологизма, который играл известную роль в нашем литературоведении, было представление о художнике как о человеке, пассивно, своей биографией привязанном к той или иной общественной среде. Общественная среда может наложить очень существенную печать на психологию человека,

иногда, в известных случаях, она может даже и целиком определить его мировоззрение, но, конечно, не следует этой биографической связью злоупотреблять, не следует придавать ей принципиальное значение там, где она этого значения не имеет.

Другой вопрос социальной биографии — положение писателя в обществе, значение, придаваемое обществом писательской профессии, писательскому ремеслу. Положение писателя в обществе, его социальное положение в разные исторические эпохи было также различным, разной была степень профессионализации писательского ремесла, разными способы распространения литературных произведений, способы общественного существования писателя.

Профессиональное положение писателя в обществе — это, как и все проблемы, которыми мы занимаемся, историческая проблема. В связи с изменением общества меняется и общественное положение писателя, и особенности писательского ремесла. В Средние века писатель (в более древние времена — певец) очень прочно связан с той социальной средой, которой он принадлежит. Так, дружинный певец, который в песнях своих воспевает подвиги князя и его дружины, обыкновенно сам дружинник, и, следовательно, он певец полупрофессиональный; член той дружины, подвиги которой воспевает, он принимает участие в боях, целиком погружен в ту общественную сферу, которой служит.

Несколько иной характер в Средние века имеет жонглер, странствующий певец, подобный русским скоморохам и немецким шпильманам. Это — более демократичный тип певца. Он появляется и в народе — на народных празднествах, и в городе — на городской площади, во время ярмарок; он появляется у монастырей, которые были в то время центром паломничества; он поет и в замках, куда его зовут и где ему покровительствуют. И песня его может значительно меняться в зависимости от той социальной среды, которую он обслуживает. Когда рыцарское общество слагается уже более четко в условиях развитого феодализма, когда возникает рыцарская поэзия, сословно оформленная как поэзия феодальной аристократии, мы встречаемся уже с другим типом певца; и жонглер, попадая в эту среду, тоже меняет свои навыки.

В эпоху развитого феодализма на Западе распространяется культ Дамы; трубадуры, миннезингеры воспевают в песнях знатную даму, при дворе которой служат, да и сами представители придворной аристократии в своих песнях конкурируют с профессиональными певцами, воспевая свою любовь. Идея рыцарского служения даме распространяется из Прованса, где возникает поэзия трубадуров, поэзия возвышенного служения даме, поэзия рыцарской любви. И мы видим, как, скажем, знат-

ная дама с юга Франции Элеонора Аквитанская становится женой французского короля, потом расходится с ним, становится женой короля Англии, и в свите этой знаменитой средневековой красавицы XII века трубадурское искусство, искусство служения даме передвигается с юга, где оно возникло, во Францию и Англию, которая была под властью норманнов и где языком феодальной аристократии был язык норманнов, французский язык. Мы видим дальше, как дочь Элеоноры Аквитанской выходит замуж за графа Шампани (ныне французская провинция, тогда самостоятельное графство), и графиня Мария Шампанская создает вокруг себя феодальный двор, который покровительствует идеям рыцарского служения даме. Мария Шампанская дает заказ своему поэту, знаменитому средневековому поэту Кретьену де Труа, создателю французских рыцарских романов, написать роман о Ланселоте, образцовом рыцаре, который всю жизнь, все подвиги посвящал служению королеве Геньевре, жене короля Артура. В предисловии к этому роману поэт признается, что «matière et sense», т. е. сюжет и смысл этого произведения ему подсказала графиня Мария Шампанская. Мы могли бы сказать, что он выполнял «социальный заказ» своей госпожи, когда писал этот рыцарский роман в соответствии с теми идеями, которые господствовали при дворе этой дамы.

В эпоху Возрождения, когда вопросы личной культуры, культуры художественной и поэтической, были вопросами, занимавшими всех культурных людей, мелкие феодальные дворы, княжества и герцогства Италии охотно занимаются меценатством. Они содержат художников, которые пишут картины для церквей, позднее — для дворцов; поощряют ученых, гуманистов, писателей, поэтов, которые находятся на службе двора. Некоторые из этих дворов эпохи Ренессанса приобретали особенную известность своим покровительством искусству и литературе. Таким, например, был в городе Ферраре двор герцога Эсте, который покровительствовал поэзии, здесь при Феррарском дворе жило подряд несколько поколений поэтов, создателей ренессансной рыцарской поэмы — Боярдо, Ариосто, Тассо и т. д. Конечно, «социальный заказ» существенным образом мог влиять на направление творчества этих поэтов, находившихся на службе при таком дворе.

А. Н. Веселовский, знаток итальянского Возрождения, различает в нем два периода. Ранний этап, к которому относится творчество Данте, Петрарки, Боккаччо, — это время, когда в итальянских городах еще господствовала городская свобода, когда городские коммуны, городское самоуправление имели широкие права, когда в городах было широкое демократическое движение. Данте, Петрарка, Боккаччо, выросшие в обстановке свободных городов с их политической борьбой, демократическим движением, являются в гораздо большей степени народ-

ными поэтами, чем те гуманисты XV или первой половины XVI века, которые жили преимущественно при княжеских дворах; наука и искусство позднего Возрождения начали отгораживаться от народа, аристократизироваться, служить вкусам той среды, которая давала непосредственный заказ этим поэтам.

В ряде случаев, конечно, такое зависимое положение поэта при меценатствующем дворе могло приводить ко всякого рода конфликтам. В этом отношении наиболее интересна известная легенда о поэте Торквато Тассо, о его столкновении с двором герцогов Эсте, которые ему покровительствовали. Несомненно, Тассо был человек болезненный, может быть, даже просто больной; герцог в какой-то момент жизни должен был его посадить на цепь в дом умалишенных. Но в какой степени в трагической судьбе Тассо, как о ней рассказывает биографическая легенда, действительно виноват герцог или виновата любовь поэта к одной из сестер герцога, — мы в точности установить не можем. Это — биографическая легенда, но легенда, типичная для этого времени, показывающая возможность возникновения острых конфликтов на этой почве.

В XVIII веке начинающееся, а в некоторых странах уже далеко продвинувшееся буржуазное развитие создает для поэта новые общественные возможности. С XVIII и особенно с XIX века рождается новый тип поэта и писателя, который, будучи профессиональным литератором, уже не нуждается в знатном покровителе, которому он служит, которого увеселяет, находясь чуть ли не на одинаковом положении с придворным шутом. Писатель нового типа работает на определенный и гораздо более широкий рынок; его книги раскупаются многочисленными читателями, для которых он пишет, которых он не знает в лицо, которые не являются индивидуальными заказчиками, навязывающими ему непосредственно, как человеку на жалованье, какие-то свои требования. Социальный заказ имеется, но он приобретает гораздо более неопределенный, неясный характер. Он выражается в том, что писателя не будут читать и он лишится хлеба, если пойдет вразрез со вкусами читающей публики, тех, кто покупает книги. Значит, потребитель все же подсказывает производителю свои вкусы, но другим, более сложным образом. Посредниками являются издатели. Издатель — своего рода капиталистический предприниматель, который может взять книгу и издать ее, а может не взять и не издать. Издатель же руководствуется не только своим вкусом, но и тем, что он знает об условиях книжного рынка. Отсюда та лукаво-двойственная, лицемерная свобода, которой располагает писатель в условиях буржуазного общества. Он как будто свободен от непосредственного давления; будто может выразить любую мысль, какую хочет (разве что вмешается государственная цензура и не позволит высказать ту или другую революци-

онную идею), а вместе с тем он морально связан вкусами той читательской массы, для которой работает. Читательская масса может быть не той, которой писатель хотел бы служить.

Есть переходные моменты от писателя на службе мецената к новому «свободному» писателю, человеку свободной профессии. Так, скажем, в XVIII и еще в XIX веке нередко книга выходила по предварительной подписке. Иначе издатель не решался пустить ее в ход. Для того чтобы напечатать рукопись, надо, чтобы на книгу заранее подписался известный круг людей; надо, может быть, чтобы какой-то знатный покровитель, которому писатель польстит в посвящении, взял на себя организацию такой подписки и денежную помощь изданию.

Как переходный момент можно отметить и такой: нередко писатели, по своему социальному положению принадлежавшие к верхам общества, отказывались от гонорара. Получать деньги за книгу казалось унизительным человеку, который смотрел на художественное творчество как на выражение своей мысли, как на свободное самовыражение. Байрон еще в первые годы литературной деятельности считал недостойным своего общественного положения получать авторский гонорар, и произведения его, расходившиеся в огромном числе экземпляров, приносили большие доходы лишь издателю. Впрочем, впоследствии материальное положение поэта стало настолько трудным, что он с охотой стал брать гонорары и даже «выжимал» их из издателей.

В XVIII веке появляется новый тип литератора — литератор, который живет прежде всего на доходы от своих трудов, ни на какой службе не состоя. Среди французских просветителей уже много литераторов этого типа; таков, например, Дидро, не находившийся на службе, а живший своими литературными трудами. В Англии XVIII века писатель, живущий своим трудом, должен был писать очень много и притом самые разные вещи, — многое не по своему желанию, а по заказу. Таким типичным «полиграфом», человеком, который страшно много писал и писал нередко отнюдь не потому, что каждая вещь его лилась из души, был английский романист XVIII века Гольдсмит, автор романа «Векфильдский священник».

По сравнению с Францией и Англией Германия XVIII века была страной, очень отсталой в общественном и политическом отношении, и это отразилось на немецкой литературе. В эту пору большинство немецких литераторов занималось литературой как второй, побочной профессией; основной профессией, служившей материальной базой их существования, была не литература. Они были учителями, профессорами, чиновниками, пасторами, т. е. имели гражданскую службу, являвшуюся материальной основой их существования, а часы досуга они посвящали литературной деятельности, которая сама по себе пи-

сателя прокормить не могла. Отсюда и то запоздалое явление меценатства, которое наблюдается в Германии XVIII века.

Наиболее известный пример — Гете, который происходил из верхов бюргерства того времени, из богатой семьи, получил юридическое образование и по желанию отца должен был стать адвокатом. Когда же он занялся писательской деятельностью, то в конце концов попал ко двору своего поклонника, молодого веймарского герцога Карла-Августа, который сделал его придворным поэтом, а потом воспользовался практическими способностями Гете и сделал его своим министром и даже президентом кабинета министров, дал ему дворянский титул, так что Гете большую часть своей жизни провел на службе у него.

Конечно, такое покровительство литературе очень связывало писателя и в политическом, и в общественном отношении. Очень типичен для немецких отношений XVIII века пример Клопштока, поэта, который пользовался огромной популярностью в середине XVIII века в Германии. Автор религиозного эпоса «Мессия», произведшего в свое время очень большое впечатление, он не мог жить литературой и должен был искать покровителя. Характерно, что в разбитой на маленькие феодальные княжества, бедной, убогой Германии XVIII века для большого национального поэта не нашлось места. После неудачных попыток устроиться при дворе Фридриха II Прусского, который был почитателем французской литературы, а на немецкую взирал с презрением, Клопшток поселился в Дании и обрел покровителя в лице датского короля.

Конечно, в Германии XVIII века были и профессиональные литераторы нового типа. Таким был Лессинг. Но как раз трагедия личной жизни Лессинга заключалась в том, что этот человек, по природе свободолюбивый, находившийся в конфликте с господствовавшими общественными отношениями современной ему феодальной Германии, не мог прожить в качестве журналиста, в качестве свободного литератора. Он вынужден был поступить секретарем к генералу прусской оккупационной армии, а в конце жизни — на службу к брауншвейгскому герцогу в качестве библиотекаря. Будучи уже человеком зрелого возраста, он, наконец, решил жениться на любимой женщине и как-то устроиться в жизни. И свободолюбивый Лессинг пошел под ярмо к брауншвейгскому герцогу, попал в подневольное положение, которое в дальнейшем оказалось чревато всяческими идеологическими конфликтами.

В биографиях немецких писателей XVIII века, особенно выходцев из мелкого бюргерства, есть одна общая черта; это касается и Лессинга, и Клопштока, и целого ряда других, более мелких писателей. Писатель происходит из бюргерской семьи, более или менее достаточной или бедной; родители отдают его в гимназию; он получает хорошее образование; родители меч-

тают, чтобы их сын, поступив в университет, стал впоследствии пастором. Почти все крупные немецкие писатели XVIII века — неудавшиеся пасторы. Они поступают на богословский факультет, где сразу начинается конфликт между внутренним свободолюбием и обязанностями проповедника христианской веры. Будущий писатель в конце концов бросает богословие, лишаясь тем самым верного хлеба, на который надеялись родители, и становится литератором. Нередко эти недоучившиеся пасторы, лишившиеся верного места в жизни, вынуждены были поступить воспитателями, или, как их называли, гофмейстерами, в семью какого-нибудь знатного дворянина. Трагедия гофмейстера, бывшего студента, человека с образованием и с личными претензиями, которого в грубой и невежественной дворянской семье третируют как лакея, — эта трагедия нередко изображается немецкими писателями того времени. Этому посвящена, например, пьеса, написанная другом молодого Гете, рано погибшим поэтом Ленцом, которая так и называется — «Гофмейстер» (1776). Один из самых трагических случаев — судьба замечательного немецкого лирического поэта Гельдерлина. Будучи на должности воспитателя в богатой банкирской семье Гонтар во Франкфурте, поэт влюбился в жену банкира, которой посвящал стихи и которая стала музой его лирической поэзии; был с позором изгнан из этой семьи. Все это стало для Гельдерлина источником глубокой жизненной трагедии.

В XIX веке и в Германии уже появляются профессиональные писатели, журналисты, которые целиком живут литературным трудом, как, например, немецкие критики братья Шлегели, и в особенности писатели времен «Молодой Германии»: Бёрне, Гейне и др. Это уже эпоха более зрелая, более близкая к отношениям нового времени. Однако эти новые отношения, определившие положение писателя в буржуазном обществе, несмотря на видимость свободы писателя, вовсе не должны почитаться особенно счастливыми. Давление среды, заказчика, для которого должен писать писатель, грубый «социальный заказ» очень часто приводит писателя к сложным конфликтам с его писательской совестью. Немало таких писателей, которые в эту эпоху становятся писателями «для широкой публики» и, обладая большим литературным талантом, разменивают этот талант на создание массового чтива, имеющего хороший сбыт. В какой-то степени это относится и к такому классику массовой литературы, как знаменитый французский писатель Александр Дюма. Дюма действительно был необычайно талантливым писателем, в юношеские годы участвовал в передовом литературном движении романтиков, а потом все более и более использовал свое искусство, свое техническое умение для создания занимательных шаблонов, имевших сбыт у широкой публики. И таких писателей — с менее ярким талантом и с более легким пером — было очень много.

Во второй половине XIX века во Франции и в Англии родился особый тип романа для широкой публики, рассчитанного на занимательное чтение. Диккенс, Бальзак, Теккерей создают реалистический роман, а разные второстепенные писатели второй половины XIX века разменивают их искусство на массовую продукцию для широкого читателя. Подобного рода конфликт подлинного дарования писателя, волновавшегося в годы молодости глубокими мировоззренческими и художественными вопросами, — с требованиями «рынка» является темой многих литературных произведений. В русской литературе таков, например, «Портрет» Гоголя: это история модного живописца Черткова, человека с большим талантом, который променял его на заработок. Эту тему охотно трактовали и романтики первой половины XIX века.

Романтики критиковали буржуазное общество прежде всего с точки зрения человека искусства, художника с тонко развитой индивидуальностью, человека, который стремится к высокому творчеству, но вынужден для заработка либо вступить в соглашение с обществом, либо трагически погибнуть в столкновении с ним. На немецкой почве, например, подобный конфликт характерен для творчества знаменитого романтика Э. Т. А. Гофмана. Поэт, носитель истинных вдохновений — это юноша не от мира сего, беспомощный, нелепый, смешной в реальной жизни, бедный, убогий, но полный в душе своей высокой мечтательности, высокой поэзии; именно его бедный, смешной, неуклюжий вид, его судьба смешного неудачника в окружающем его филистерском, прозаическом мире, в котором он вынужден жить, все это, с точки зрения поэта-романтика, подчеркивает противоречие между возвышенными идеалами и той филистерской, мещанской действительностью, которая окружает поэта. Французские романтики, в противоположность немцам, изображали этот конфликт более реалистично, в особенности та группа романтиков, из которой вышел французский классический реализм XIX века. Так, Бальзак очень часто в своих романах изображает конфликт художника со средой. Он особенно любит показывать, как молодой человек, который когда-то носился с высокими художественными идеалами, развращается буржуазным обществом, как его развращает служение деньгам. Очень характерный образ, который проходит через ряд романов Бальзака, — Люсьен де Рюбампре, молодой писатель, который попадает в Париж и там теряет свои иллюзии (роман «Утраченные иллюзии»).

Более романтическую трактовку эта тема получила у Альфреда де Виньи в трагедии «Смерть Чаттертона» (1835). Чаттертон — реальное историческое лицо, молодой английский писатель, который в 1770 году покончил жизнь самоубийством в возрасте 18 лет. Это был юноша необыкновенно талантливый, который жил своими творческими мечтами в мире Средневе-

ковья (то было начало романтического увлечения Средневековьем). Он был сыном кладбищенского сторожа старинной средневековой церкви Св. Марии в Бристоле. Там, в обстановке католического собора и старинного города, он создал сначала своеобразную утопию идеальной английской старины, а затем, читая старинные рукописи, которые ему попадались в архиве церкви, стал подражать старинному английскому языку и сочинять стихи о жизни средневекового Бристоля. Сочиняемые им на средневековом языке (как он его себе представлял) стихотворения он приписывал средневековому поэту Раулею, образ которого сам сочинил, утверждая, что в рукописях нашел ряд стихотворений этого поэта. В сущности, это был псевдоним для средневековых стилизаций начинающего поэта Чаттертона. Потом он стал посылать свои подделки в Лондон людям, интересующимся стариной. Ему хотелось вырваться из бедной мещанской среды, в которой он жил, стать настоящим поэтом, выйти на арену литературы. Он рискнул поехать в Лондон в надежде издать эти стихи, якобы созданные средневековым поэтом Раулеем. Довольно быстро люди, к которым он обратился, поняли, что они имеют дело с подделкой, но не поняли, что за этой подделкой стоит гениальное поэтическое творчество. Юноша остался в Лондоне один, без помощи, без средств и, не желая нищенствовать, покончил с собой. Слава об этом гениальном, романтически одаренном юноше распространилась сразу после его смерти. Английские поэты-романтики неоднократно воспевали Чаттертона, говорили о нем как о своем предшественнике. Вокруг него создалась биографическая легенда, и эту биографическую легенду обработал Альфред де Виньи в своем произведении «Смерть Чаттертона», произведении, которое должно показать конфликт истинного поэта с буржуазным обществом.

Эта враждебность буржуазного общества искусству неоднократно отражалась в биографиях якобы «свободных» поэтов буржуазного общества. Такого рода трагические конфликты стали частой темой изображения в литературе XIX века.

Лекция 8

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АСПЕКТ БИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ

Из биографии писателя исследователи получают необходимые им данные о его работе над произведением. Они знакомятся прежде всего с кругом чтения писателя, узнают, какими произведениями он увлекался, каков его литературный кругозор

в национальной и мировой литературе. В этом отношении очень важно знать библиотеку писателя, т. е. знать, какие книги были в его распоряжении. Иногда, имея такую библиотеку, мы можем еще и по пометкам писателя на книгах (так называемым маргиналиям) узнать кое-что очень существенное о его суждениях. Так, Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина имеет в своем составе библиотеку Вольтера, и заметки Вольтера на полях книг, которые он читал, дают нам наглядную картину того, как Вольтер смотрел на литературу своего времени. Сейчас издан полный каталог этой библиотеки; постепенно публикуются и заметки на полях.

Существует прекрасный каталог последней библиотеки Пушкина, которая хранится в Пушкинском Доме Академии наук. Ее описание дал Модзалевский, известный знаток Пушкина, еще в 1910 году в издании «Пушкин и его современники». Библиотека Пушкина подсказала, например, источник известного стихотворения, которое вставлено в одну из его драм («Сцены из рыцарских времен»). Речь идет об отрывке из шотландской баллады «Воротился ночью мельник». Существует собрание сочинений Байрона, вышедшее под редакцией и с примечаниями его друга Вальтера Скотта. В частности, в примечаниях к поэме Байрона «Дон Жуан», по поводу трагикомической сцены в первой песне, когда Дон Жуан спрятался в спальне молодой женщины, а муж об этом догадывается, потому что находит в комнате его сапог, Вальтер Скотт делает примечание, что, вероятно, Байрону здесь вспомнилась известная шотландская баллада. Вальтер Скотт тут же в примечании приводит эту балладу и как раз тот отрывок, который перевел Пушкин: «Воротился ночью мельник: „Женка, что за сапоги?“». Это дает нам полную возможность утверждать, что именно чтение Байрона с примечаниями Вальтера Скотта подсказало Пушкину его перевод.

Есть описание библиотеки Достоевского, которое издано известным знатоком Достоевского Леонидом Гроссманом. В Одессе в 1919 году Гроссман в своих статьях, сопровождающих это описание библиотеки Достоевского, постарался показать, чтó из книг, прочитанных Достоевским, отразилось в его творчестве как литературная традиция.

Биографический материал позволяет восстановить литературные связи и отношения писателя. В определенные эпохи существуют те или иные литературные группировки — дружеские или враждебные. Положение писателя по отношению к другим писателям в этих литературно-бытовых связях можно восстановить с помощью биографических материалов, таких, как переписка, дневники и т. д.

Еще важнее для понимания творчества писателя то, что в биографических материалах можно найти литературные оценки своих и чужих произведений, эстетические теории, которые

писатель формулировал, его деятельность как литературного критика. Это уже теоретический, эстетический материал, непосредственно примыкающий к толкованию литературного произведения. В качестве примера можно привести книгу «Пушкин-критик» — собрание всякого рода выписок, выдержек из сочинений Пушкина, из его дневников, писем, статей, которое показывает нам по годам, как развивались литературные вкусы Пушкина, его литературные мнения. Это, конечно, прекрасный автокомментарий к его произведениям.

Возьмем такой пример. Перед нами стоит вопрос о том кризисе в мировоззрении и творчестве Пушкина, который происходит незадолго до восстания декабристов. Молодой Пушкин в ранних своих произведениях, в своих «байронических» поэмах выступает как индивидуалист романтического толка. Его протест против окружающего общества носит характер индивидуалистического бунтарства и в литературном смысле ориентирован на Байрона, который тоже выступал революционно-бунтарски именно как романтический индивидуалист. В 1821—1825 гг. Пушкин постепенно отходит от Байрона. Декабрьское восстание, его неудача является в этом отношении кризисным моментом и в развитии самого Пушкина, хотя подготовка этого кризиса началась еще раньше. Пушкин отходит от индивидуалистического бунтарства; он обращается к фактам исторической и народной жизни. История, народ — вот те новые понятия, которые теперь решают для него проблему прогресса; не усилия одинокой личности, а большие народные движения, определяющие исторические сдвиги, где личность тоже играет роль, но не романтически одинокая личность, противопоставляющая себя обществу. Этот кризисный момент в развитии Пушкина обозначен и изменением его литературных вкусов. От Байрона — поэта романтического индивидуализма, поэта индивидуалистического бунтарства, он переходит в своих увлечениях к Шекспиру — прежде всего как автору исторических хроник, драм из английской национальной истории. С этим связана тема «Бориса Годунова» — трагедии великой смуты в Русском государстве, которая ставит проблему исторической, национальной жизни. С другой стороны, еще один писатель увлекает Пушкина в это время — это Вальтер Скотт, автор исторических романов, в которых нарисованы очень яркие, глубокие картины народной жизни. И если мы проследим высказывания Пушкина в его письмах к друзьям, в его статьях, в его заметках 1824 года и особенно 1825—1827 годов, то можем в этих биографических материалах найти освещение процесса, который совершается в творчестве Пушкина, создающего историческую трагедию «Борис Годунов», а позднее и исторические романы «Арап Петра Великого» и «Капитанская дочка».

Вот что пишет в эти годы Пушкин о Байроне, смотря на него уже критически: «Байрон бросил односторонний взгляд на

мир и природу, потом отвратился от них и погрузился в самого себя». В своих произведениях «он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)» и «каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей своего мрачного и сильного характера — и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько мелких и незначительных» (VII, 37).

Это критика романтической односторонности Байрона. Все творчество Байрона — это изображение внутренних переживаний единственной личности, его собственной. Следовательно, творчество Байрона, как полагает теперь Пушкин, не отражает многообразия мира, окружающего поэта, и меньше всего, конечно, мира исторического.

«Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов», — писал Пушкин по поводу «Бориса Годунова» (VII, 115). «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (VII, 147). «Лица, созданные Шекспиром, не суть как у Мольера типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков». «У Мольера скупой скуп и только, у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» (VIII, 65—66).

Не будем говорить, правильно ли Пушкин оценивал Мольера. Может быть, и неправильно. Может быть, в характерах героев Мольера тоже есть известная разносторонность, в частности скупой выступает у Мольера вовсе не только как скупой, но и как неудачный любовник. Но нас интересует это высказывание не с точки зрения точности характеристики Мольера или Шекспира, а с точки зрения того, какой идеал видел Пушкин в создании драматического характера, когда он работал над своими драмами. Вспомним «Бориса Годунова», где Пушкин тоже пытался дать многостороннюю характеристику Бориса: Борис — преступник, Борис — мудрый царь, Борис — отец семейства (в сцене с сыном). В этом смысле это авторское высказывание для нас очень показательно.

Дальше, по поводу Вальтера Скотта: «Главная прелесть романов Walter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем, но не с enflure французских трагедий — не с чопорностью чувствительных романов, не с dignité истории, но современно, но домашним образом» (VII, 366). Что это значит? Основной творческий метод Вальтера Скотта заключается в том, что он показывает отражение великих исторических событий в жизни какой-нибудь частной семьи. Обычные люди, принадлежащие, конечно, к определенному слою общества и в этом смысле так или иначе выражающие свои симпатии и антипатии к происходящим историческим событиям, попадают в водоворот исторического события, и то, о чем повествует писатель —

любовные, семейные отношения и прочее, — все это показано под знаком тех больших исторических событий, которые домашним, интимным образом отражаются в жизни социально-типичной семьи того времени. Здесь мы имеем показ истории через реальные общественные отношения, раскрывающиеся в психологически-бытовой обстановке того времени.

Тем самым Пушкин уловил в Вальтере Скотте мастера рождающегося реализма, и если мы посмотрим, как сам Пушкин использует вальтерскоттовский опыт, например, в «Капитанской дочке», то увидим, что именно с этой точки зрения он подходит к наследию Вальтера Скотта. Для него Вальтер Скотт интересен не как автор «Айвенго», а как автор шотландской семейной хроники, вроде «Уэрверлея», первого романа Вальтера Скотта, где изображаются примерно такие же отношения, как в «Капитанской дочке»: бунт, восстание шотландцев, которые борются за изгнанную династию Стюартов, и молодой человек, принадлежащий дворянскому обществу, плохо воспитанный, не очень уверенный в своих политических убеждениях, который в результате стечения обстоятельств (тоже — любви) попадает в сложное двусмысленное положение (так же, как Гринев) и в конце концов, отчасти именно благодаря двусмысленности своего положения, может посмотреть на развивающиеся события с точки зрения обоих враждующих лагерей, становится свидетелем этих событий и с английской, и с шотландской точек зрения, — и все это изображается «домашним» образом в определенных бытовых условиях и отношениях.

Конечно, «Капитанская дочка», столь значительная своей исторической темой — темой восстания Пугачева, есть вместе с тем первый русский реалистический роман — семейный, психологический, бытовой, со всеми признаками, присущими изображению определенной реальной социальной среды, без всякой романтики давних времен. Если сравнить это с тем, как пользовался опытом Вальтера Скотта другой писатель — А. Дюма в «Трех мушкетерах», то станет очевидно, что можно, идя путем Вальтера Скотта, прийти и к совершенно другому отношению к истории — как арсеналу всевозможных занимательных приключений, происходящих в далекой от нас обстановке, *романтических* благодаря тому, что нравы и обычаи там более красочные, более интересные, более подающие повод для волнующих интриг.

Многие высказывания писателей о литературе собраны в специальных изданиях. Так, например, существует сборник под редакцией С. Д. Балухатого «Русские писатели о литературе» (1940) в двух томах. В этом сборнике можно найти все наиболее замечательные литературные высказывания русских писателей. Когда мы читаем такую книгу, историческим взглядом смотрим на такой материал, нас прежде всего поражает большая многоголосица этих высказываний. Так же как писатели

отражают каждый свою эпоху, так и высказывания писателя о литературе связаны с его временем, с его точкой зрения. Это прежде всего, конечно, материал для понимания самого писателя, а не для понимания того предмета, о котором он толкует.

Есть классические произведения разных писателей, как русских, так и иностранных, которые являются классическими автобиографическими литературными документами. Это, например, переписка Гёте и Шиллера. Великие немецкие классики были друзьями, соратниками в вопросах искусства, несмотря на то, что их собственное творчество в очень значительном, в очень принципиальном отношении было различным. Но вместе с тем в пору дружбы их объединяла общая классическая доктрина, ориентированная на наследие античности. Эта переписка обнимает годы от 1794 до 1805, т. е. до года смерти Шиллера. Гете и Шиллер были соседями. Гете жил в Веймаре, а Шиллер — в университетском городе Иене, который был расположен вблизи Веймара и входил в Веймарское герцогство. Они обменивались письмами, в которых предстает перед нами вся литература их времени в тех оценках, которые дают ей Гете и Шиллер, обсуждаются их собственные произведения. Они делятся друг с другом творческими планами, оценивают произведения друг друга с точки зрения той классической доктрины, которой оба придерживаются, обсуждают и общие вопросы поэтики и эстетики, которые занимают их в это время. Например, ряд писем посвящены вопросу о драме и эпосе. Эти письма были даже отдельно изданы как некое коллективное высказывание двух поэтов.

Другой пример знаменитой переписки представляют письма Флобера. В этой переписке содержится огромный литературный биографический материал. Мы видим Флобера в общении с литераторами его времени; мы читаем его оценки литературных произведений, которые тогда выходили, оценки окружающих его писателей-соратников или писателей прошлого поколения, романтиков, от которых он отмежевывается; мы видим, как Флобер работает над собственными произведениями, читаем о той мучительной стилистической правке, которую проделывал этот большой, требовательный стилист, который, как он сам пишет, иногда неделями работал над одной фразой, чтобы придать ей ту законченную форму, которой он добивался. Мы находим в этой переписке высказывания Флобера по поводу политики, общественной жизни, высказывания о жизни вообще — то скептическое, полное разочарования отношение к жизни, к жизненным ценностям, которое так характерно для интеллигенции второй половины XIX века. Мы видим, что этот писатель-реалист, прославившийся знаменитым романом «Мадам Бовари», по существу, к окружающей его буржуазной реальности относился с ненавистью; что он с трудом и внутренней борьбой писал свой роман во имя объективного отношения

к действительности; действительность, окружавшая его, казалась ему безобразной. И сам он мечтал о таком творчестве, в котором можно было бы утолить жажду красоты, жившую в душе художника и не могущую быть удовлетворенной в условиях окружающей действительности.

Все эти моменты, конечно, очень существенные, раскрываются в интимных, автобиографических признаниях писателей. Но, помимо таких случайных признаний в переписке, дневниках, разговорах с друзьями, таких биографических материалов в узком смысле слова, писатели нам оставили и документы гораздо более ответственного характера: декларации, манифесты, в которых они выступают перед публикой с объяснением своих произведений и принципов своего искусства. Чаще всего это предисловия к собственным произведениям. Если произведение в каком-то смысле новое, если оно может встретить непонимание публики, писатель предпосылает ему предисловие, в котором объясняет свое намерение. Еще в XVII веке, в период французского классицизма, мы встречаемся с такого рода предисловиями. Довольно часты такие предисловия к трагедиям великих французских классиков, в особенности Корнеля. Корнелю пришлось вести борьбу с окружающей его литературной критикой, которая с точки зрения академических требований к классическому искусству, с точки зрения принципов классицизма осуждала его литературные произведения как слишком вольные, слишком свободные. И вот Корнель защищает свои намерения, оправдывает себя, как, например, в своем знаменитом (Examin du Cide) «Разборе Сида» («Сид» — трагедия Корнеля), в котором ставится вопрос о принципах классицизма и о том, в какой степени произведение автора соответствует этим принципам. Когда в середине XVIII века начинается борьба против старой классической трагедии в области драматургии, во Франции знаменитый французский просветитель Дидро выступает с двумя пьесами на новые темы (если рассматривать их на фоне старой классической трагедии), с пьесами из жизни современного буржуазного, мещанского общества: «Побочный сын» и «Отец семейства» (1758). Дидро как глашатай новых литературных вкусов выступает с доктриной, согласно которой наибольшей художественной действенностью, в частности в области театра, обладают пьесы из жизни, как тогда говорили, людей среднего сословия. Не трагедии, основанные на возвышенных страстях монархов и героев, могут волновать современного буржуа, но пьеса из его собственной жизни, трагедия повседневности, мещанская трагедия, которая взята из жизни обычных людей, — то, что впоследствии, в XIX веке, будет называться термином «драма» (драмы Чехова, драмы Ибсена).

Дидро сопровождает две свои пьесы статьями «Беседы о „Побочном сыне“» (1757) и «Рассуждение о драматической

поэзии» (1758), причем «Беседы о „Побочном сыне“» — это не просто статья, а диалог, в котором как бы участвуют действующие лица пьесы «Побочный сын», разговаривающие с автором о том, какой смысл имеет эта пьеса.

Вот декларация Дидро, объясняющая его точку зрения: «Пишите комедии в серьезном жанре, пишите семейные трагедии, и будьте уверены, что вам уготованы рукоплескания и бессмертие. Главное, пренебрегайте театральными эффектами, создавайте картины, подходите ближе к действительной жизни... Говорят, что теперь нет уже великих трагических страстей, которыми можно было бы потрясать, что нет уже возможности показывать сильные чувства каким-нибудь новым, впечатляющим приемом. Это, может быть, и верно по отношению к трагедиям, какие писались греками, римлянами, французами, итальянцами, англичанами и всеми народами мира. Но бытовая трагедия будет иначе действовать на зрителя, у нее будет другой тон и свое, ей свойственное величие...».[1] «Разве вы не представляете себе, какое впечатление производили бы на вас дышащая правдой сцена, подлинные одежды, разговоры, соответствующие разыгрывающемуся действию, простые переживания опасности, которые, конечно, вызывали у вас трепет за своих родных, за друзей, за самого себя? Гибель состояния, опасение быть опороченным, последствия нищеты, страсть, которая приводит человека к разорению, от разорения к отчаянию, от отчаяния к насильственной смерти, — все это явления не редкие. И вы думаете, что они не будут волновать вас так же, как сказочная смерть тирана или заклание ребенка на алтаре богов Афин и Рима?...»[2]. (Здесь имеется в виду классический сюжет «Ифигении в Авлиде», использованный Расином, связанный с тем, что Агамемнон перед отъездом в Трою приносит в жертву разгневанным богам, которые мешают отплытию греков в Трою, свою дочь Ифигению.) И вот Дидро спрашивает: разве это принесение в жертву Ифигении афинским богам больше волнует наше сердце, чем потрясение в мещанской семье, вызванное потерей состояния, любовной страстью и т. д.?

XIX век приносит нам целый ряд знаменитых предисловий и деклараций: романтического направления в первой половине XIX века, реалистического направления во второй половине XIX века. В этот период темп общественной жизни чрезвычайно ускоряется и кризисы мировоззрения, а вместе с тем кризисы литературы, литературных школ, литературных направлений следуют друг за другом гораздо скорее. В связи с убыстрением темпа общественной жизни отдельные литературные школы гораздо быстрее сменяют друг друга, чем это было

---

[1] Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1935—1937. Т. 5. С. 155—156.
[2] Там же. С. 156.

в более давнее время. Новаторство становится одним из общепризнанных принципов литературных движений, которые выдвигают ту или иную новую теорию.

В период формирования французского романтизма будущий глава романтической школы во Франции В. Гюго выступает в 1827 году с предисловием к пьесе «Кромвель», исторической драме в новой шекспировской манере, которую вводит романтизм. Предисловие это является одним из знаменитых манифестов французского романтизма. Несколько ранее с манифестом о театре и драматургии выступает другой молодой писатель, примыкавший к романтической школе, впоследствии замечательный реалист Стендаль, с брошюрой, озаглавленной «Расин и Шекспир» (1823—1825). Сравнение Расина и Шекспира служит основанием для решения вопроса о путях французской драматургии. В 40-х годах XIX века Бальзак выступает с предисловием к циклу своих романов, объединенных им под общим заглавием «Человеческая комедия». К этому времени Бальзак уже напечатал большинство романов, вошедших в этот цикл, и теперь, в 1842 году, он пытается объяснить, чтó именно он имеет в виду как бытописатель, как историк, задумывая этот цикл (ретроспективное, обращенное в прошлое подведение итогов творческих замыслов автора). В 70—80-х годах XIX века с подобными теоретическими высказываниями выступает другой французский романист, Э. Золя, обосновывая свой натуралистический метод. «Экспериментальный роман» — так называет Золя тот новый тип романа, который он создает вместе со своими единомышленниками. Золя мечтает о романе, который носил бы научный характер, который показал бы современное общество тем же методом, каким естественные науки (которые считались образцом научности) изучают свой предмет. Кстати, серия статей Золя, посвященных объяснению его точки зрения на роман, впервые была напечатана в переводе на русский язык в 1875—1880 годах в журнале «Вестник Европы», в котором он сотрудничал.[3]

Я хотел бы привести еще пример из области немецкой литературы времен ее формирования во второй половине XVIII века. Молодой Гете, обосновывая в начале 70-х годов эстетические принципы того литературного направления, к которому он принадлежал, направления, получившего название «бури и натиска» или «эпохи бурных стремлений», пишет статью под заглавием «О немецком зодчестве» (1773). Немецким зодчеством он называет готический средневековый стиль (исторически это неверно, потому что готический стиль — общий стиль поздней средневековой архитектуры). Гете считает, что этот средне-

---

[3] Золя Э. 1) Предисловие ко второму изданию романа «Тереза Ракен» // Литературные манифесты французских реалистов / Под ред. М. К. Клемана. Л., 1935. С. 97—102; 2) О романе // Там же. С. 103—123.

вековый стиль — специфически немецкий, германский, и противопоставляет готическую архитектуру античной, говоря, что архитектура греков стремилась к идеально-прекрасному, а «немецкое» зодчество, готическая архитектура стремится не к прекрасному, но к характерному. Характерное, своеобразное со своими индивидуальными признаками, — это что-то более важное для Гете, чем идеально-прекрасное. Это литературный манифест представителя молодой школы, который хочет оправдать свою более реалистическую художественную манеру, направленную на изображение характерных сторон жизни, в борьбе против абстрактной идеализации античности, притом на примере другого искусства — зодчества. Эту статью молодого Гете его учитель, Гердер, литературный вождь и основоположник этого литературного движения, напечатал в брошюре вместе со своими двумя статьями. Одна из этих статей Гердера посвящена народной песне, а другая — Шекспиру. Статьи Гердера о Шекспире и о народной песне и статья Гете о немецком зодчестве вместе были напечатаны Гердером в 1773 году в сборнике под названием «Von deutschen Art und Kunst» («О немецком национальном характере и о немецком искусстве»). Этот сборник — литературный манифест нового направления. Почему же вопрос о Шекспире и о народной песне оказался для этого направления программным?

Народная песня, обращение от условной книжной поэзии, поэзии по преимуществу классического стиля, к живым истокам народного песенного творчества — очень важная тема того времени. Гердер призывает своих современников обратить внимание на народную песню, использовать ее для создания немецкой национальной литературы.

Шекспир — это противоположный античному тип драматургического искусства, выдвигающийся Гердером как тип искусства, близкого современности. Шекспир выступает как создатель сильных характеров, который создает драму не абстрактную, как классическая, а драму, пронизанную историческим колоритом места и времени, когда происходит действие.

В это же время и молодой Гете пишет под влиянием Гердера статью о Шекспире. Он также превозносит Шекспира как создателя подлинных людей, индивидуальных характеров, причем характер тоже понимается не с точки зрения абстрактной идеализации, а как богатая, полнокровная жизненная индивидуальность. Высказывания Гете и Гердера о Шекспире важны и интересны для нас не столько для понимания Шекспира, сколько для характеристики литературных взглядов этих двух писателей. Если мы сравним их с литературными высказываниями Гете более позднего времени, то увидим, что в его взгляде на искусство впоследствии происходит перелом.

Попав после переезда в Веймар в обстановку меценатства просвещенного двора, он от готических идеалов искусства пере-

ходит к классицистским. Это так называемый период веймарского классицизма в творчестве Гете, когда он создает произведения, построенные по образцам античности. Гете совершает путешествие в Италию, где знакомится с образцами античного искусства, с памятниками скульптуры и зодчества, сохранившимися от древнего мира. Он знакомится с великими произведениями итальянских мастеров эпохи Ренессанса, которые сами подражали античным образцам. Вернувшись из Италии, Гете опять выступает с литературным манифестом, но уже нового, классицистского направления, в духе которого он в конце XVIII века трудится вместе с Шиллером.

В это время появляется его замечательная статья, озаглавленная «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789), в которой Гете говорит примерно следующее: есть три этапа, три стадии нашего эстетического отношения к действительности. Первая ступень — простой эмпиризм, когда художник изображает действительность в ее случайных проявлениях, когда он видит конкретного человека в той или иной позе или конкретный цветок или листок с дерева, и так его в точности и рисует. Эмпирическая действительность изображается в ее случайных, незакономерных проявлениях. Это низший уровень искусства, то, что Гете называет «простым подражанием природе», наивным подражанием, воспроизводящим каждую случайную деталь того или иного предмета. Есть более высокая — вторая ступень — то, что Гете называет «манерой». Личность художника выступает теперь на первый план, но личность передается субъективно, прихотливо: каково настроение художника, каковы его особенности, таково и его творчество. Эту личную, индивидуальную, манеру художника мы бы назвали по-русски «манерность». Первую и вторую ступени можно уподобить философским категориям тезы и антитезы.

Есть, наконец, третья, высшая ступень, которая является синтезом наивно-объективного и манерно-субъективного. Эту высшую ступень Гете называет «стиль», и, как он говорит в своей статье, на этом основан «большой стиль»: поэт начинает понимать типическое в изображаемых им объектах. Он изображает уже не случайные, индивидуальные факты эмпирической действительности, а раскрывает в них закономерное, общее, типическое. С другой стороны, для раскрытия этого типического требуется субъективный, личный акт поэтического творчества, следовательно, и вторая ступень участвует в синтезе. Однако нужно, чтобы личность поэта не была манерной, до крайности субъективной, а чтобы в личности поэта тоже выступала закономерность, чтобы в его переживаниях, в его отношении к действительности тоже выступало бы объективное, типическое начало. Тогда синтез личного отношения, поднявшегося до закономерного, и изображения объективного, тоже поднявшегося до типического, создаст высокий, подлинный стиль, высшую

ступень искусства. С этой точки зрения Гете отказывается от той погони за характерным, которая выступает так ярко в его первом литературном манифесте. Многое из того, что сам Гете и его товарищи говорили в начале 70-х годов относительно изображения действительной жизни в ее случайных проявлениях, натуралистического изображения действительной жизни, полностью отбрасывается зрелым Гете. Теперь для него античность — способ воспитания художника.

Этот пример эволюции взглядов писателя имеет принципиальное методическое значение, он служит своего рода предостережением начинающему исследователю. Изучая ту или иную проблему, которой касался Гете или другой великий писатель, мы не должны просто говорить: «так сказал Гете» или «так сказал Пушкин». Следует помнить, что к самому развитию Пушкина или Гете необходимо подходить исторически: «так сказал Гете в 70-х годах», и «так сказал он в 90-х годах»; потому что Гете развивался вместе с развитием исторической действительности.

Итак, высказывания художника о произведениях своих и чужих — для нас такой же исторический документ, как всякий другой, т. е. требующий к себе критического отношения. Даже когда художник говорит о своих собственных произведениях, мы не должны принимать это с абсолютным доверием. Субъективно писатель нас не обманывает, он говорит то, что думает о своих и чужих произведениях, но мы, как историки, должны каждый раз критически взвесить, какое место занимает это высказывание в его жизни, в его современности.

Вернемся к тому, что говорилось о литературных манифестах французских романтиков — В. Гюго и Стендаля. Казалось бы, они говорят об одном и том же. И Гюго, и Стендаль борются против классицизма и выдвигают принцип новой романтической школы. Казалось бы, Гюго и Стендаль здесь ссылаются на тот же самый пример — трагедии французского классицизма они противопоставляют прежде всего Шекспира. Но что говорит Гюго?

Гюго говорит, что в христианском мире, в противоположность миру античному, человек разорван между чувственным к сверхчувственным. Поэтому в искусстве романтизма, в искусстве христианского мира всегда наличествует резкий контраст между возвышенным и гротеском (гротеск — грубо-комическое, преувеличенно смешное). Этот контраст мы видим, скажем, у Шекспира, у которого возвышенное страданье короля Лира гротескно обыграно репликами шута. Это мы видим также в готической архитектуре Собора Парижской Богоматери, где возвышенное стремление к небу, воплощенное в стрельчатых арках готического собора, сочетается с гротескными фигурами демонов и химер, которыми средневековые скульпторы украшали свои храмы. Гете в «Фаусте» изображает возвышенное стремление

Фауста и делает его спутником демонического скептика Мефистофеля. Этими теоретическими рассуждениями В. Гюго обосновывает принципы собственного романтического творчества, для которого чрезвычайно характерно сочетание возвышенного и гротескного. Вспомним, например, любовь уродливого горбуна Квазимодо к прекрасной цыганке Эсмеральде в «Соборе Парижской Богоматери». В самом Квазимодо сочетаются нежная, самоотверженная, чистая любовь и безобразная, отвратительная внешность, напоминающая химер Собора Парижской Богоматери.

Стендаль в своем манифесте «Расин и Шекспир» тоже говорит о романтизме, о Шекспире, но по существу говорит совершенно другое и по поводу романтизма, и по поводу Шекспира. Для Стендаля романтизм — это современное, а классицизм — устаревшее; все классики были когда-то романтиками: Софокл в свое время тоже был романтиком, он стал классиком, когда ушел в прошлое. Расин для своего времени был романтиком. Когда, изображая нравы своего времени, жизнь и чувства людей, относящихся к придворной среде Людовика XIV, он в античных костюмах выводил на сцену своих современников, он был романтиком. Он стал классиком для нас через 100—150 лет, когда мы обращаемся к нему как образцу. Нам нужна романтическая поэзия, т. е. поэзия современная. Что значит современная драма? Это прежде всего драма, освещающая актуальные социально-политические вопросы. Шекспир должен научить нас драме исторической с актуальным политическим содержанием. Как Шекспир в свое время историческую хронику наполнял фактами истории Англии, но применительно к актуальным проблемам современности (для Шекспира история Англии объясняла политические вопросы современности), так от современных французских романтиков Стендаль ждет политических пьес во вкусе Шекспира, пьес из французской истории, по возможности написанных в прозе, для того, чтобы они были более близкими к действительности; это и будет романтическая драма нашего времени.

Иными словами, Стендаль и Гюго соратники, выступающие с критикой классицизма, с борьбой за новое литературное направление — романтизм, в сущности, выдвигают разные программы. И хотя Стендаль сам поставил себя в число романтиков, выступая вместе с романтической школой, мы сейчас говорим о Стендале, как об одном из величайших представителей классического реализма во Франции, потому что тенденция его творчества идет в сторону создания реалистической литературы, в противоположность тому, что делал в своем творчестве В. Гюго.

Этот пример наглядно показывает, насколько важно критически раскрыть значимость, исторический смысл высказываний

писателя о своем творчестве, о задачах литературной современности.

Другой пример — Золя. Золя выступил с программой экспериментального, научного романа. Роман, утверждал он, должен быть основан на документальном исследовании, и создатель этого романа — своего рода доктор социальных наук, который действует тем же методом, что и медик, изучающий биологические факты. Вообще, с точки зрения Золя, биологические факты, факты наследственности играют огромную роль в судьбе людей, вся большая серия его социальных романов построена на принципе наследственности. Он показывает историю одной семьи, отягощенной наследственностью, в условиях политического режима империи Наполеона III во второй половине XIX века. Такова программа экспериментального, научного романа Золя, такова программа его натурализма. По собственным словам Золя, для такого писателя-ученого обязательно безусловное отсутствие всякого романтического вымысла. Действительно ли, однако, что в произведениях Золя мы имеем дело с безусловным отсутствием всякого романтического вымысла? Горький правильно говорил, что романтический вымысел — это домысел, где мы додумываем нашей творческой мыслью то, что находится в самой действительности, и без этого романтического домысла, по Горькому, не обходится никакой писатель, в том числе и такой, который декларирует в своей программе безусловное отсутствие романтического вымысла.

Возьмем один из известных романов Золя «Человек-зверь». Он оканчивается такой сценой: машинист и его помощник, паровозный механик, ведут поезд. Поезд полон солдатами, которые едут на фронт (начинается франко-прусская война). Солдаты поют, кричат в поезде, они знают, что едут на скорую смерть. Поезд идет сквозь тьму, сквозь мрак, а на маленькой площадке паровоза разыгрывается зверская сцена ревности между машинистом, который ведет поезд, и паровозным механиком. В борьбе они сталкивают друг друга с площадки. Поезд остается без машиниста, несется от станции к станции, не обращая внимания ни на какие сигналы, — к неизбежной катастрофе. Романтическая это сцена или не романтическая? Конечно, это романтический вымысел, перерастающий даже в своего рода аллегорию, в символ: поезд рекрутов, новобранцев, который несется к немецкой границе воевать; и он разобьется с той же неизбежностью, с какой через 2—3 месяца рухнет вся Французская империя Наполеона III под ударами пруссаков.

И таких примеров в творчестве Золя — сколько угодно. Золя говорит в своих декларациях об экспериментальном романе, о физиологической стороне человеческой психологии, о деградации людей в результате тяжелой наследственности. Но сам Золя в своих романах, таких, как «Жерминаль», обладает, как художник, гораздо большей социальной прозорливостью, чем

можно было бы подумать на основании его наполовину биологической теории общественной жизни. Далее, Золя требует от писателя полного «объективизма», как если бы он был фотографическим аппаратом. Писатель должен быть, как ученый, объективен по отношению к действительности, должен давать ее анализ, а не свою собственную оценку. Посмотрим, однако, романы Золя. Разве в них нет его собственной оценки? Разве Золя не изображает социальные болезни современности, подвергая при этом жестокой критике буржуазное общество? Внутренняя тенденция, заложенная в самих художественных образах Золя, здесь очень ясна.

Поэтому следует критически относиться к высказываниям Золя, взвешивать, чтó из этих высказываний автора о самом себе объективно верно и чтó правильно только субъективно, в том смысле, что писатель говорил честно о себе и своих намерениях, но как художник, как практик, эти намерения осуществлял не полностью. И не потому, что не мог достигнуть высокого идеала, который себе ставил, а потому, что как художник он был прозорливее, талантливее и вернее подходил к действительности, чем как теоретик.

Наиболее яркий пример такого рода — Бальзак.

Бальзак является лучшим бытописателем буржуазного общества эпохи его расцвета и вместе с тем наиболее беспощадным критиком этого общества. Во Франции к 30-м годам, когда расцветает дарование Бальзака, в эпоху буржуазной монархии Луи Филиппа, капиталистическое общество уже обнаружило многие свойственные ему противоречия. И писатели того времени, прежде всего Бальзак, уже очень хорошо разбирались в противоречиях буржуазного общества, в том специфическом эгоизме и корысти, которые отличают буржуазного человека. Бальзак как художник изображает это с большой выразительностью. А вместе с тем, если мы прочтем его теоретические высказывания, то увидим, что в качестве лекарства в отношении этого буржуазного общества, разрываемого эгоистическими и корыстными страстями, Бальзак предлагает монархию и католическую религию, т. е. возвращение вспять. Вот что он пишет в предисловии к «Человеческой комедии»: «Для человека мысль и чувство, которые являются „социальным элементом“, могут быть также „элементом разрушающим“. В этом смысле жизнь социальная походит на жизнь человека. Народы можно сделать долговечными, только укротив их жизненный порыв. Просвещение, или лучше сказать, воспитание при помощи религиозных учреждений, является для народа великой основой их бытия, единственным средством уменьшить количество зла и увеличить количество добра в любом Обществе. Мысль — источник добра и зла — может быть воспитана, укрощена и направлена только религией. Единственно возможная религия — христианство... Христианство создало современные народы, оно их бу-

дет хранить. Отсюда же, без сомнения, вытекает необходимость монархического принципа. Католичество и королевская власть — близнецы... Я пишу при свете двух вечных истин: религии и монархии, — необходимость той и другой подтверждается современными событиями, и каждый писатель, обладающий здравым смыслом, должен вести нашу страну по направлению к ним». [4]

Вопрос о соотношении монархической и католической идеологии Бальзака с его замечательным по глубине реализма социальным творчеством занимал многих исследователей. При этом данный вопрос ставился не диалектически, а как выбор между двумя возможностями: благодаря ли тому, что Бальзак стоял на позициях монархизма, он стал великим реалистом, или вопреки этому? Такая постановка вопроса — «вопреки» или «благодаря» — представляется схоластической и непродуктивной.

Как художник, Бальзак обладал великой проницательностью; он видел, критиковал, отрицал все то социальное зло буржуазного общества, которое он изобразил в своих произведениях. Другое дело, когда вопрос заходил о том, как излечить это социальное зло. Тогда выступала теория и теория ложная. И вообще теоретические высказывания того времени о путях развития общества носили, как правило, характер утопической критики современного буржуазного общества — будь то утопии социалистического порядка представителей утопического социализма, будь то феодальные утопии, зовущие в прошлое — к обществу, предшествовавшему буржуазному, как обществу, не отягченному еще теми противоречиями, которые специфичны для буржуазного общества. Конечно, лекарства, которые предлагались для современных общественных бед с такой точки зрения, были недостаточны. Но Бальзак, как великий художник, эти лекарства предлагал не в своих произведениях, потому что произведения его не носят тенденциозного характера, не говорят, что́ надо делать, ка́к надо исправлять. Он высказывает это в своих статьях, в теоретических установках. Но точка зрения Бальзака хотя и не раскрывала ему путей в будущее, но помогала заметить социальные противоречия буржуазного общества, ту специфическую денежную корысть, которая в такой же мере была ненавистна представителям патриархального прошлого, как и представителям нового времени.

Таков еще один и последний пример, который свидетельствует о том, что высказывания писателя о своем и чужом творчестве должны приниматься критически и быть предметом исследования, как и всякий другой источник. Эти высказывания интересны прежде всего в связи с творчеством писателя, как

---

[4] Бальзак О. Предисловие к «Человеческой комедии» // Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. Т. 1. М., 1951. С. 8—9.

его творческие намерения, или как его осознание, понимание им самим сделанного. Но постоянно следует учитывать, что и этот материал требует критики и комментария.

Лекция 9

О КРИТИКЕ И ЕЕ ЗНАЧЕНИИ ДЛЯ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

История критики может рассматриваться как самостоятельная научная дисциплина. В этом смысле она, с одной стороны, соприкасается с историей эстетических учений, с историей взглядов на искусство, с другой стороны, тесно связана с историей общественной мысли. Существуют ряд работ и на русском, и на иностранных языках, специально посвященных истории литературной критики. [1]

Но прежде всего остановимся на том, что может дать изучение критики для понимания истории литературы, для толкования литературных памятников, на критических оценках прошлого как помощи исследователю литературы.

Существуют ряд собраний критических отзывов о великих классиках западноевропейской и русской литературы, в частности серия сборников, составленных еще в 1880—1890-х годах В. Л. Зелинским и потом неоднократно переиздававшихся. В этих сборниках собрана критическая литература о великих русских классиках: о Пушкине (в трех томах), Гоголе, Лермонтове, Тургеневе, Л. Н. Толстом, об Островском, о Некрасове. Серия эта дает очень легко доступный и удобный аппарат для того, кто занимается русской литературой: собрание Зелинского, во-первых, довольно полное, а во-вторых, содержит не только статьи классиков критики, но, что особенно важно, в большом числе отзывы современников, рецензии, которые появлялись в журналах при первом выходе произведений классиков, когда появление их было фактом литературной борьбы.

Эти отзывы современников, в частности забытые рецензии, могут быть очень полезным материалом. Рассмотрение произведения в связи с критикой о нем показывает борьбу литературных и общественных мнений, оно ориентирует нас, как произ-

---

[1] Об истории русской литературной критики, в частности, см.: Очерки по истории русской журналистики и критики / Под ред. В. Е. Евгеньева-Максимова и др.: В 2 т. Л., 1950—1965; Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX вв. 2-е изд. М., 1978; Бурсов Б. И. Критика как литература. Л., 1976.

ведение воспринималось современниками; оно дает установку на известную динамику литературного процесса.

Подходя сейчас к произведению прошлого с нашей точки зрения, мы порой выделяем в нем совсем не тот аспект, который в свое время был исторически действенным, казался новым, разрешал проблемы того времени. Когда же мы обращаемся к критическим оценкам современников, мы видим, ка́к произведение входило в литературную и общественную борьбу своей эпохи, что́ в нем замечали читатели и критики того времени.

Иногда мы можем с сомнением отнестись к своему суждению о произведении прошлого, можем спросить себя, объективно правильно ли отмечаем в нем те или иные стороны. И если мы видим, что и современники выделяли эту сторону литературного произведения как важную для себя, то это очень существенное подтверждение нашего анализа.

Много лет тому назад мне пришлось заниматься вопросом о влиянии Байрона на Пушкина. В книге «Байрон и Пушкин» (1924) я касаюсь вопроса о том, каково было художественное влияние Байрона на Пушкина, как определили, например, байроновские поэмы развитие южных поэм Пушкина, чему Пушкин учился в мастерской своего учителя как художник.[2] Для этого пришлось дать анализ художественной структуры поэм Байрона и Пушкина, показать, что́ в этих поэмах характерного, в частности, по сравнению со старыми классическими поэмами. Было отмечено, что и в пушкинских, и в байроновских поэмах создается лирически окрашенный рассказ, что этот рассказ по-романтически фрагментарен, отрывочен, что поэты сосредоточили свое внимание на главных драматических вершинах действия.

Так, в «Кавказском пленнике» встречи кавказского пленника с черкешенкой, их разговоры и т. д. представляют вершины действия, а то, что находится между вершинами, отличается лирической отрывочностью, недосказанностью, и это все вызывает известное лирическое вчувствование в рассказ, лирическое настроение.

Таков результат анализа, который произвел литературовед XX века, занявшись вопросами, связанными с романтическими поэмами. Спрашивается, соответствует ли это мое восприятие объективной сущности вещей? Действительно ли это важный момент в истории художественного творчества?

На это прямой ответ дает критика того времени. Она показывает, что указанные явления воспринимались современниками как новшество, что о них спорили, что староверы находили такой способ рассказа — романтически-отрывочный, недосказанный — неправильным, нарушающим последовательность, логику повествования, а представители нового направления вос-

---

[2] См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.

принимали это как нечто особенным образом соответствующее их художественным вкусам.

В этом отношении чрезвычайно интересны статьи П. А. Вяземского, старшего друга Пушкина, который вводил молодого поэта в литературу. Все южные поэмы Пушкина сопровождаются отзывами Вяземского, который выступал как присяжный критик нового литературного направления. У Вяземского есть статьи о «Кавказском пленнике», «Цыганах»; наконец, он же сопроводил издание «Бахчисарайского фонтана» своим предисловием, озаглавленным «Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» (издатель — сам Вяземский, а «Классик с Выборгской стороны» — человек, который защищает старые классические вкусы).

В статье о «Кавказском пленнике» — первой байронической поэме Пушкина — Вяземский приветствует «успехи посреди нас поэзии романтической». «Нельзя не почесть за непоколебимую истину, — пишет Вяземский, — что литература, как и все человеческое, подвержена изменениям... И ныне, кажется, настала эпоха подобного преобразования. Но вы, милостивые государи, называете новый род чудовищным потому, что почтеннейший Аристотель с преемниками вам ничего о нем не говорили. Прекрасно! Таким образом и ботаник должен почесть уродливым растение, найденное на неизвестной почве, потому что Линней не означил его примет... Такое рассуждение могло б быть основательным, если б природа и гений на смех вашим законам и границам не следовали в творениях своих одним вдохновением смелой независимости и не сбивали ежедневно с места ваших Геркулесовых столпов...». [3]

Значит, «Кавказский пленник» рассматривается Вяземским как произведение гения, нарушившего принятые в литературе правила.

В статье о «Цыганах» Вяземский пишет: «В самой форме, или, лучше сказать, в самом отсутствии, так сказать, условленной формы, по коему Пушкин начертал план создания своего, отзывается, может быть, чтение „Гяура“. Байрон также не из лени, не от неумения не спаял отдельных частей целого, но скорее следовал он такому порядку, или беспорядку, по внушению мысли светлой и верного понятия о характере эпохи своей. Единство места и времени, спорная статья между классическими и романтическими драматургами, может быть заменено непрерывающимся единством действия в эпическом или в повествовательном творении». [4]

Романтики и классики, как известно, спорили о единстве времени и места в драме. Так вот, Вяземский говорит, что

---

[3] Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. Т. 2: Литературно-критические статьи. М., 1982. С. 44.

[4] Там же. С. 112.

в старой эпической поэме непрерывность рассказа соответствует тому, что в драме классики защищают как единство времени и места; и подобно тому, как новая романтическая школа нарушает старые правила логически ясного и последовательного единства места и времени в драме, так и в эпической поэме нарушается последовательность, усиливается новый эстетический принцип.

«Нужны ли воображению и чувству, сим законным судиям поэтического творения, математическое последствие и прямолинейная выставка в предметах, подлежащих их зрению? Нужно ли, чтобы мысли нумерованные следовали пред ними одна за другою, по очереди непрерывной, для сложения итога полного и безошибочного? Кажется, довольно отмечать тысячи и сотни, а единицы подразумеваются. . .».[5]

«Как в были, так и в сказке, мы уже не приемлем младенца из купели и не провожаем его до поздней старости и, наконец, до гроба, со дня на день исправляя с ним рачительно ежедневные завтраки, обеды, полдники и ужины. Мы верим на слово автору, что герой его или героиня едят и пьют, как и мы, грешные, и требуем от него, чтобы он нам выказывал их только в решительные минуты, а в прочем не хотим вмешиваться в их домашние дела».[6]

Таким образом обосновывается эта вершинность, отрывочность рассказа современным эстетическим, психологическим восприятием.

«Бахчисарайский фонтан» Пушкина был предметом ожесточенного спора между враждующими направлениями из-за необычной отрывочности и недосказанности рассказа.

Вяземский в «Разговоре между Издателем и Классиком. . .» предвидит такие возражения Классика: «Со всем тем я уверен, что, по обыкновению романтическому, все это действие (в „Бахчисарайском фонтане“. — *В. Ж.*) только слегка обозначено. Читатель в подобных случаях должен быть подмастерьем автора и за него досказывать. Легкие намеки, туманные загадки — вот материалы, изготовленные романтическим поэтом, а там читатель делай из них что хочет. Романтический зодчий оставляет на произвол каждому распоряжение и устройство здания — сущего воздушного замка, не имеющего ни плана, ни основания».

На это романтик отвечает: «Зачем все высказывать и на все напирать, когда имеем дело с людьми понятия деятельного и острого? А о людях понятия ленивого, тупого и думать нечего. Это напоминает мне об одном классическом читателе, который никак не понимал, что сделалось в „Кавказском пленнике“ с черкешенкой при стихах:

И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает круг.

[5] Там же.
[6] Там же. С. 113.

Он пенял поэту, зачем тот не облегчил его догадливости, сказав прямо и буквально, что черкешенка бросилась в воду и утонула. Оставим прозу для прозы! И так довольно ее в житейском быту и в стихотворениях, печатаемых в „Вестнике Европы“»[7] (орган классического старого направления. — *В. Ж.*)

В 1824 году современный критик А. А. Перовский пишет в «Сыне отечества» в небольшой, напечатанной анонимно, рецензии: «Окончание „Бахчисарайского фонтана“ не картина-очерк, но по нем познается великое искусство. Такой очерк достоин предпочтения на суде знатоков пред многими красивыми картинами дарования. Иногда легкий туман способствует выразительности более, нежели свет... Если читатель знаком с областью прекрасного... то для разумения его довольно сказать: *Марии нет. Мгновенно сирота почила.* Если же иной, с другими понятиями, пожелает наслаждаться произведениями вкуса, то для него не будет лишним и означение меры упоминаемого грузинского кинжала».[8]

Из слов «Марии нет. Мгновенно сирота почила...» следует, что ее, по-видимому, убила Зарема. Для человека, способного понимать прекрасное, этих слов достаточно, а если человек хочет, чтобы ему все объяснили, то надо указать «меру» (т. е. размер) кинжала, которым грузинка зарезала Марию.

Иван Киреевский, известный критик, впоследствии славянофил, в большой итоговой статье о произведениях Пушкина очень глубоко ставит вопрос об эстетических принципах нового романтического жанра. Он говорит, что логическое, предметное единство, которое было определяющим, основополагающим в старой классической поэзии, у Пушкина и Байрона заменяется единством эмоционального тона, единством лирического настроения, которые создают художественное единство того, что с предметной, логической точки зрения кажется отрывочным. Вот что он пишет по поводу того же «Бахчисарайского фонтана»: «Все отступления и перерывы связаны между собою одним общим чувством; все стремится к произведению одного, главного впечатления. Вообще видимый беспорядок изложения есть неотъемлемая принадлежность Байроновского рода; но этот беспорядок есть только мнимый, и нестройное представление предметов отражается в душе стройным переходом ощущений. Чтобы понять такого рода гармонию, надобно прислушиваться к внутренней музыке чувствований, рождающейся из впечатлений от описываемых предметов, между тем как самые предметы служат здесь только орудием, клавишами, ударяющими в струны сердца. Эта душевная мелодия составляет главное достоинство „Бахчисарайского фонтана“».[9] Значит, важна

---

[7] Там же. С. 99—100.
[8] Там же. С. 99—100.
[9] Цит. по: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. С. 70—71.

не столько сама последовательность рассказа, сколько «душевная мелодия», настроение, которое вызывает в нас этот рассказ.

Не менее отчетливо эту сторону новых произведений подчеркивают отрицательные отзывы. Исследователю литературы всегда необходимо прислушиваться к ним, даже к отзывам литературных староверов, потому что такие люди с прозорливостью врага очень часто правильно подмечали особенности нового произведения, которые шокировали, отталкивали, вызывали их неприязнь. Они зарегистрировали для нас то, что было действительно новаторством в то время, но нами уже не ощущается как новаторство, потому что это давным-давно стало общим достоянием литературы нового времени. Например, Олин в 1824 году пишет в «Литературном листке» о том же «Бахчисарайском фонтане»: «План сей повести, по всей справедливости и безусловно, подлежит строгой критике 〈...〉 Стихотворец довольно часто вдруг прерывает окончание и смысл начатых идей и переходит к новым, оставляя читателя в совершенном незнании того, что хотел сказать он; 〈...〉 в сих крутых и обрывистых переходах он пренебрегает даже рифмами, оставляя стихи без оных 〈...〉 Это делает то, что все сии места, кроме того, что оные совершенно неудовлетворительны, кажутся, так сказать, разноцветными и вшитыми лоскутами...».[10]

«Стихотворец делает вопрос: что движет гордою душою Хана?... Потом еще вопрос... За сим следует довольно длинное описание *жизни Гаремских пленниц* и *Эвнуха*... После *сего* Стихотворец делает опять вопрос: Что ж полон грусти ум Гирея? и отвечает не на оный... Заметим мимоходом, что Хан, с той самой минуты, как пошел он в Гарем, совершенно исчезает со сцены *действия,* так сказать, еще не развернувшегося, и остаются на оной только два лица: Мария и Зарема; что в повести сей, в которой только три лица действующих, *действует* одна только Зарема, и то весьма слабо, а прочие выставлены единственно в рассказе: обстоятельство, которое, так сказать, не дает никакого д в и ж е н и я повести».[11]

Показательность отзывов враждебной критики хорошо прослеживается и на примере того, как классическая критика приняла «Руслана и Людмилу».

Что было нового в «Руслане и Людмиле»? Не только тот легкий иронический тон, которым Пушкин рассказывает сказочную, фантастическую повесть, а самый факт, что содержанием большой художественной поэмы взято нечто из народной поэзии, из народных сказок. Это казалось новым и спорным с точки зрения старых вкусов. Один из сторонников клас-

---

[10] Там же. С. 69.
[11] Там же. С. 76.

сицизма в «Вестнике Европы» писал по поводу «Руслана и Людмилы»: «Дело вот в чем: вам известно, что мы от предков получили небольшое бедное наследство литературы, т. е. *сказки* и *песни* народные. Что о них сказать? Если мы бережем старинные монеты, даже самые безобразные, то не должны ли тщательно хранить и остатки словесности наших предков? Без всякого сомнения! Мы любим вспоминать все, относящееся к нашему младенчеству, к тому счастливому времени детства, когда какая-нибудь песня или сказка служила нам невинною забавой и составляла все богатство наших познаний. Видите сами, что я не прочь от собирания и изыскания Русских сказок и песен, но когда узнал я, что наши словесники приняли старинные песни совсем с другой стороны, громко закричали о величии, о красоте, силе, богатстве наших старинных песен, начали переводить их на немецкий язык и, наконец, так влюбились в *сказки* и *песни,* что в стихотворениях XIX века заблистали Ерусланы Лазаревичи и Бовы на новый манер, — то я слуга вам покорный! Чего доброго ждать от повторения более жалких, нежели смешных лепетаний? Чего ждать, когда наши поэты начинают пародировать Киршу Данилова? ⟨...⟩ Если бы в московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях, и закричал бы зычным голосом: *здорово, ребята!* Неужели бы стали таким проказником любоваться!..» (IV, 369—371).

Итак, консервативно настроенные современники воспринимали пушкинское произведение как произведение, написанное в духе народного творчества, а само народное творчество считали отсталым, варварским, не соответствующим современной высокой культуре; при этом подчеркивали сословный момент (дворянское общество цивилизованных людей, и вдруг — мужик в армяке, в лаптях входит в «благородное собрание»!). Так было воспринято враждебной критикой появление «Руслана и Людмилы», поэмы, в которой, как показали дальнейшие исследования, связь с народным началом еще довольно поверхностна: та народность, которую Пушкин открыл в «Руслане и Людмиле», была все-таки народностью из вторых рук.

Обратимся к примеру из немецкой литературы. Когда говорят о той новаторской школе, из которой вышел молодой Гете, то первым поэтом нового направления обычно называют Клопштока. Поэзия Клопштока действительно обозначает в немецкой литературе XVIII века очень существенную грань. Это начало поэзии нового стиля, поэзии, которая стремится не к логически строгому, четкому, гармоничному офомлению переживаний, а прежде всего к непосредственной выразительности сильного, страстного чувства, причем это чувство в поэзии Клопштока связано с большими темами дружбы, любви, патриотизма, и прежде всего с темой религиозных переживаний. Ли-

рическая поэзия Клопштока, его оды, окрашенные чрезвычайно ярким, напряженным, сильным сентиментальным чувством, его религиозный эпос, поэма о крестной муке Христа «Мессиада» были приняты очень враждебно представителями старого классицистского направления; в частности, был такой литературный старовер, сам автор героической поэмы в классическом стиле О. Шёнайх, который вошел в историю литературы исключительно как создатель пародии на новое литературное направление, написанной в форме словаря неологизмов (1754).[12] Для нас эта книга является чрезвычайно ценным материалом, потому что с ее помощью мы без труда можем определить, что́ воспринималось современниками как новшество молодой литературной школы, какие выражения представлялись современникам дерзким отступлением от привычного словоупотребления.

В словаре, например, говорит, что любимые слова нового направления — это такие слова, как «dunkel», «still» («темный», «тихий»). Эпитеты «темный, «тихий», конечно, связаны с сентиментальным, меланхолическим настроением, которое вводила в оборот новая поэзия: «stille Tränen», «stiller Schauern» («тихие слезы», «тихая дрожь»). Нам кажется, что ничего особенного в этих выражениях нет, а в то время это воспринималось как манерность: все «тихое» — и слезы «тихие», и содрогание «тихое» и т. д.

Другой пример — слово «золотой», которое очень любили представители нового направления. По этому поводу Шёнайх иронизирует: «Нам, например, звон золота не кажется таким уж замечательным, чтобы мы могли говорить в стихах о „золотом звоне". Но действительно, золото вещь красивая, и поэтому всё, по-видимому, красиво, что связано с золотом. Вот они и говорят: „goldner Klang", „goldner Ton", „goldner Atem" („золотой звон", „золотой звук", „золотое дыхание"). Все, что нравится поэту, он называет золотым».

Стоит обратиться к юношеским стихотворениям Гете, и сразу бросится в глаза, что радостное, оптимистическое чувство природы, ощущение ее жизненной силы у Гете часто выражается модным в то время словом «золотой»:

Aug', mein Aug', wass sinkst du nieder
Goldne Träume kommt ihr wieder
Weg du Traum, so gold du bist
Hier auch Lieb und Leben ist.[13]

Это четверостишие взято из стихотворения Гете «На озере» (1775), которое очень точно переводит Фет:

Взор мой, взор, зачем склоняться?
Или сны златые снятся?

---

[12] См.: Schönaich C. O. Neologisches Wörterbuch. Berlin, 1764.
[13] Goethe J. W. Poetische Werke: In 16 Bd. Bd 2. Berliner Ausgabe, 1966. Bd 2. S. 568.

Прочь ты сон, хоть золотой, —
Здесь любовь и жизнь со мной! [14]

«Золотые сны» кажутся Шёнайху смелым образом, не принятым в старой поэзии. [15]

В том же словаре автор издевается над новым модным словом «природа» («Natur»). Лозунгом сентиментальной поэзии был отказ от искусственной, книжной, городской цивилизации, непосредственное общение души человека с природой. И вот Шёнайх пишет, что слово «природа» употребляется относительно всего, что стремится ввысь или в глубину. Вместо старого «нормального» слова Welt (мир) говорят Natur. «Особенно любят говорить, — продолжает Шёнайх, — мать-природа (Mutter-Natur). Поэт воображает себя маленьким краснощеким младенцем, который еще так недавно родился и которого мать-природа прижимает к своей кормящей груди».

Можно привести пример из того же стихотворения молодого Гете:

Wie herrlich rings ist die Natur
Die mich am Busen hält...

(«Как прекрасна мать-природа, которая держит меня, как младенца, у своей груди»).

Аналогичные процессы в истории русской литературы отразила полемика Шишкова против Карамзина. Карамзин выступает как представитель новой европеизированной литературы сентиментального направления. Эта литература имеет свой язык, свои обороты речи, часто чрезмерно изысканные, чрезмерно изящные, нередко скалькированные с французского, являвшегося привычным языком в светском обществе. Литературные староверы, во главе которых стоял известный Шишков, борются за славянизмы старого русского языка, за национальный стиль, которому угрожает вычурное модное направление, ориентированное на современные западноевропейские образцы.

В книге академика В. В. Виноградова «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков» можно найти очень много материала, взятого им из полемики Шишкова против Карамзина, потому что полемика эта очень четко определяет, что́ в Карамзине казалось современникам новшествами. Вот что пишет по этому поводу Виноградов: «Русско-французская фразеология в стилях XVIII века имела своеобразные особенности. Она носила отпечаток того манерного, перифрастического, богатого метафорами, риторически изукрашенного языка, который был так характерен для французского общества и

---

[14] Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 624.

[15] Подробный анализ этого стихотворения см.: Жирмунский В. М. Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гете // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейской литературы. М., 1981. С. 17—22.

французской поэзии той эпохи. Там был создан искусственный, жеманно-изысканный стиль выражения, далекий от простоты бытовых предметных обозначений. Вместо „солнце“ (soleil) говорили *светило дня, дневное светило* (le flamheau du jow); вместо „глаза“ (les yeux) — *зеркала, зерцала души* (les miroirs de l'âme). *Сапожник* именовался *смиренный ремесленник* (humble artisan); саблю заменяла *губительная сталь* (acier destructeur) и т. п.». [16]

«Шишков приводит забавные параллели — как в старину выражались по-простому и как теперь выражается Карамзин. В старину говорили: „Как приятно смотреть на твою молодость!“, а теперь говорят: *„Коль наставительно взирать на тебя в раскрывающейся весне твоей!“* В старину говорили: „Луна светит“, а теперь говорят: *„Бледная Геката отражает тусклые отсветки“*. Раньше говорили: „Деревенским девкам навстречу идут цыганки“, а теперь: *„Пестрые толпы сельских ореад сретаются с смуглыми ватагами пресмыкающихся фараонит“*. Прежде говорили: „Жалкая старушка, у которой на лице были написаны уныние и горесть“, теперь же говорят: *„Трогательный предмет сострадания, которого уныло задумчивая физиономия означала гипохондрию“*». [17]

Мы теперь привыкли говорить: «тонкое чувство», «тонкая мысль», а Шишков считает такое словоупотребление дерзким, неточным: «тонкая» можно сказать только о веревке, а «тонкая мысль» не бывает, это перевод с французского (во французском языке слово fin употребляется и в буквальном, и в переносном смысле, а по-русски слово «тонкий» в переносном смысле тогда не употреблялось). Шишков добавляет, что когда читаешь выражение «тонкая мысль», то сразу воображаешь, что может быть и «толстая мысль».

Очень часто прекрасный материал для познания нового, возникающего в литературе, дает пародия. Пародия — это сознательная стилизация, сознательное воспроизведение особенностей стилистической манеры в намеренно карикатурном виде с полемической целью.

Литературные пародии очень разнообразны и дают подчас интересный материал для истории литературы. [18] Когда в начале 90-х годов прошлого века появились сборники «Русские символисты», которые издавал молодой Брюсов, это издание вызвало множество полемических статей и всякого рода пародий. Особенно интересны полемические статьи и пародии известного философа Вл. Соловьева. У Брюсова было напечатано

---

[16] Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. 3-е изд. М., 1982. С. 181—182.
[17] Там же. С. 182—183.
[18] Об этом см.: Новиков В. Книга о пародии. М., 1989.

стихотворение, передающее неясные импрессионистические мечтания поэта:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски
В звонко-звучной тишине
Вырастают, словно блестки,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне;
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне... [19]

Это стихотворение, бессмысленное и в то же время музыкальное, хорошо передающее неопределенное настроение, мечтания поэта, вызвало в статье Соловьева такое замечание: «Если я замечу, что обнаженному *месяцу* всходить при лазоревой *луне,* не только неприлично, но и вовсе невозможно, так как месяц и луна суть только два названия для одного и того же предмета, то неужели это будет „умышленным искажением смысла"?». [20]

В сборнике «Русские символисты» было напечатано стихотворение, которое вызвало большое волнение среди публики, не подготовленной к восприятию нового направления. Посредине чистой белой страницы была напечатана одна стихотворная строчка:

О, закрой свои бледные ноги.

Эта строчка, между прочим, вызвала следующее замечание Вл. Соловьева: «Должно заметить, что одно стихотворение в этом сборнике имеет несомненный и ясный смысл. Оно очень коротко — всего одна строчка:

О, закрой свои бледные ноги.

Для полной ясности следовало бы, пожалуй, прибавить: „ибо иначе простудишься", но и без этого совет г. Брюсова, обращенный, очевидно, к особе, страдающей малокровием, есть самое осмысленное произведение всей символической литературы, не только русской, но и иностранной. Из образчиков этой

---

[19] Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. I. М., 1973. С. 35.
[20] Соловьев В. С. Литературная критика. М., 1990. С. 151.

последней, переведенных в настоящем сборнике, заслуживает внимания следующий шедевр знаменитого Метерлинка...».

Далее следует осуществленный Брюсовым перевод стихотворения Метерлинка. Вот отрывок из него:

Моя душа больна весь день,
Моя душа больна прощаньем,
Моя душа в борьбе с молчаньем.
Глаза мои встречают тень.
И под кнутом воспоминанья
Я вижу призраки охот.
Полузабытый след ведет
Собак секретного желанья.
Во глубь забывчивых лесов
Лиловых грез несутся своры,
И стрелы желтые — укоры —
Казнят оленей лживых снов...

Выделенные нами метафоры, характерная для молодого Метерлинка иррациональная, необычная образность вызывают следующие рассуждения Вл. Соловьева: «Быть может, у иного строгого читателя уже давно „залаяла в сердце собака секретного желанья“ — именно того желанья, чтобы авторы и переводчики таких стихотворений писали впредь не только „под кнутом воспоминанья“, а и „под воспоминанием кнута“... Но моя собственная критическая свора отличается более „резвостью“, чем „злобностью“, и „синее дыханье“ вызвало во мне оранжевую охоту к лиловому сочинению желтых стихов, а пестрый павлин тщеславия побуждает меня поделиться с публикой 〈...〉 образчиками моего гри-деперлевого, вер-де-мерного и фель-мортного вдохновенья».[21] Затем следуют три пародии, из которых приведем только одну:

На небесах горят паникадила,
А снизу — тьма.
Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама!
Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то смотри, как леопарды мщенья
Острят клыки!
И не зови сову благоразумья
Ты в эту ночь!
Ослы терпенья и слоны раздумья
Бежали прочь.
Своей судьбы родила крокодила
Ты здесь сама.
Пусть в небесах горят паникадила.
В могиле — тьма.[22]

Это одна из самых блестящих пародий в русской литературе, и она дает понятие о том, что́ здесь собственно пароди-

---

[21] Там же. С. 152—153.
[22] Там же. С. 154.

руется. Пародируется иррациональная, необычная образность, метафоричность, которая, если ее перевести в план бытовой, реалистический, прозаический, оказывается бессмысленной по своему предметно-логическому содержанию.

Мы анализировали до сих пор критику, прежде всего объясняющую поэта, объясняющую его и для нас, которые не являются его современниками. Но критика не всегда только объясняет литературное произведение своего времени. Бывает и так, что не сами писатели, а ведущие критики эпохи способствуют формированию нового направления, дают те лозунги, те формулы, под знаком которых выступает новая литература. Вспомним, например, о той большой роли, которую в развитии русской реалистической литературы сыграла русская революционно-демократическая критика. Вспомним о роли Белинского как вождя литературы в 40-х годах прошлого столетия. Натуральная школа, так называемая «гоголевская школа», реалистическая школа русской литературы складывается под непосредственным влиянием критики Белинского. Белинский «объясняет» Гоголя, объясняет то общественное содержание, которое заключено в его произведениях. И надо сказать, что Белинский объясняет Гоголя в значительной степени и самому Гоголю. Гоголь сам не понимал так ясно значения своих художественных произведений как актов общественной критики, как объяснил их Белинский.

Или вспомним, как Добролюбов объяснил «Обломова» в знаменитой статье «Сонное царство». Гончаров признавался впоследствии, что образ Обломова возник в его воображении почти непосредственно, стихийно и что смысл этого образа как обобщение существенной стороны русской дворянской культуры раскрылся ему только в статьях Добролюбова.

Роль критики в отношении литературы в разных исторических условиях бывает различна. Критика может, конечно, идти за литературой, но вместе с тем бывают случаи, когда критика опережает литературу, намечает пути литературы, ставит ей задачи. Например, для немецкой литературы это особенно характерно.

Немецкая литература эпохи своего расцвета — в XVIII и первой половине XIX века — теснейшим образом связана с философско-эстетической критикой. Для философствующей немецкой литературы в ее классический период весьма характерно, что литература обычно следует за теми проблемами, которые ставят критики и философы. Скажем, ранний немецкий классицизм, подражающий французским образцам, начинается с критического выступления Готшеда. Готшед — основоположник новой немецкой литературы — выдвигает в 30-х годах XVIII века теоретические положения, заимствованные у французского классицизма, и тем самым задает тон литературе своего времени.

Огромна роль Лессинга как передового представителя европейского Просвещения в создании теоретической базы для немецкой национальной литературы. В эпоху «бури и натиска» для молодых Гете и Шиллера руководителем был учитель Гете — И. Г. Гердер. Гердер в своих статьях выдвигает те новые взгляды на искусство, на литературу, которым затем следуют Гете и его молодые друзья. Он говорит о литературе как выражении непосредственного чувства; он призывает вернуться к народной поэзии, выдвигает народное творчество как образец для современной литературы. Он указывает путь к Шекспиру как создателю сильных характеров; под знаком критики Гердера развивается то молодое литературное направление, которое получило название «бури и натиска».

В самом конце XVIII — начале XIX века начало немецкого романтизма связано с критической деятельностью братьев Шлегелей. Эти знаменитые критики прокладывают дорогу романтизму, выдвигают лозунги романтической литературы, которые затем так или иначе оказываются существенными в литературе. Во всех этих случаях борьба эстетическая, в сущности, предшествует литературной борьбе. Это не обязательный тип развития литературы, но тем не менее это довольно обычный случай, и, следовательно, при изучении литературы приходится считаться с таким моментом влияния на литературу ведущей критики.

Критика, в свою очередь, связана с эстетикой, с философией. В немецкой литературе это особенно очевидно. Каждый из крупных немецких критиков, каждое из литературных направлений, перечисленных нами: Просвещение, эпоха «бури и натиска», «веймарский классицизм» Гете и Шиллера, романтизм — все они имеют свои эквиваленты, свое соответствие в философии, и очень часто философия — особенно в области эстетики — направляет развитие критики, тем самым определяет и развитие литературы.

Критика должна рассматриваться нами, историками литературы, не как источник абсолютных и неизменных догматических суждений и оценок писателей прошлого. Даже когда мы имеем дело с такими великими критиками, как Белинский, мы не должны говорить: «Так сказал учитель» и повторять его слова. Каждый учитель, в том числе и великий учитель, рождается в определенную историческую эпоху. Критика для нас — тоже исторический факт, развивающийся и изменяющийся. Мы можем в большом числе случаев констатировать, как в связи с изменением общественных течений данного времени меняются и оценка писателя в критике, и подход к его литературному наследию. Критика разных эпох, связанная так или иначе с борьбой идей в обществе, на разных исторических этапах по-разному подходит к литературному наследию. Разные аспекты твор-

чества большого писателя в разное время оказываются по-разному действенными.

Последовательное освоение разных сторон литературного наследия писателя в истории критики не означает, конечно, отсутствия в его произведениях единого объективного смысла. Вместе с тем смысл этот раскрывается исторически с разных аспектов, с разных сторон, и каждое литературно-общественное направление со своей точки зрения подходит к истолкованию и использованию литературного наследства.

При этом возникает целый ряд проблем.

Прежде всего, если речь идет о зарубежном писателе, очень показательным моментом является вопрос перевода: что́ переводится из данного писателя, какие произведения, какие темы его творчества особенно действенны в данную эпоху.

В известное время в русской литературе увлекались гетевским «Вертером». Русский сентиментализм карамзинской эпохи прошел под знаком «Вертера». А для Белинского центральным в творчестве Гете был «Фауст». Это понятный поворот, и этим определяется то, что́ именно отбирается из наследия писателя, что́ переводится.[23]

Второй вопрос — как переводят, в особенности если речь идет о стихотворном переводе; да и более широко говоря о всяком художественном переводе, необходимо помнить, что перевод — это всегда освоение со своей точки зрения. Скажем, когда Жуковский переводит Гете, то Гете у него становится сентиментальным, элегическим, потому что такова палитра художественных средств Жуковского, таков его взгляд на мир, и эту сторону в творчестве Гете он чувствует больше всего, это он выдвигает, тем самым приближая поэта, которого он переводит, к своей точке зрения.

Рядом с проблемой перевода стоит проблема подражания, художественного использования. Опять-таки в наследии большого писателя используется в художественном отношении то, что более созвучно эпохе. Если обратиться, например, к наследию Шекспира, то можно заметить, что в каждую эпоху какая-нибудь сторона его творчества останавливала на себе особое внимание. В одну эпоху Шекспир мог подсказать национальную историческую драму; в связи со стремлением романтизма найти в собственной литературе, в собственной истории народа основание для национального сознания Шекспир, как автор национальной исторической драмы, мог выступить на первый план этой стороной своего творчества. В другую эпоху «Гамлет» Шекспира мог получить особенное значение как фи-

---

[23] Об этом см.: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981; Берков П. Н. Из истории русского вертеризма: Беллетристические опыты А. В. Никитенки // Изв. АН СССР. ООН. 1932. № 9. С. 851—858.

лософская драма, драма меланхолии, драма сомнения в смысле жизни и т. д.

Проблемы перевода и подражания — лишь частные аспекты одной большой проблемы — критического освоения творчества писателя одной страны в литературе другой. С учетом этих частных, но очень важных аспектов наука получает возможность вполне точно определить, как жил писатель в веках и как он отражался в сознании людей того или иного времени. Вопрос этот ставился в истории литературы прежде всего по отношению к большим писателям, наследие которых продолжает жить в веках, продолжает быть действенным фактором культурного и литературного развития, например в отношении Шекспира.

Судьбе Шекспира в различных литературах мира, в том числе и в русской, посвящено много трудов.[24] Выдающийся немецкий исследователь Фридрих Гундольф (1880—1931) написал книгу «Shakespeare und der deutsche Geist» (1911) («Шекспир и немецкий дух»), т. е. историю освоения Шекспира немецкой поэзией. В этой интересной книге Гундольф говорит, что Шекспир осваивался немецкой литературой постепенно, в зависимости от того, как росла и развивалась сама немецкая литература.

Первая ступень освоения (XVII — первая половина XVIII века) — это то, что Гундольф называет термином «Shakespeare als Stoff» («Шекспир как материал»); Шекспиром пользуются только как сюжетным материалом, еще не понимая ни художественной формы, ни содержания его произведений.

На втором этапе (вторая половина XVIII века), названном Гундольфом «Shakespeare als Form» («Шекспир как форма»), Шекспир становится формальной проблемой: критика Лессинга, борьба против классицизма, использование шекспировского творчества как примера для создания более свободной формы драмы, чем та, которая господствовала в традиции французского классицизма. И, наконец, третья ступень обозначается термином «Shakespeare als Gehalt» («Шекспир как содержание»). Это тот этап развития Германии (Гете и романтизм), когда раскрывается подлинный смысл шекспировских произведений, когда, скажем, «Гамлет» становится действенным, потому что в немецкой литературе есть «Вертер», есть сознание дисгармоничности мира, ставится вопрос о смысле жизни и т. д.

Таким образом, постепенно немецкая литература проникает во все более и более глубокие слои творчества Шекспира, причем Гундольф говорит, что каждая из эпох, постигающих Шекс-

---

[24] О Шекспире в русской литературе см.: Левидова И. М. 1) Библиография русских переводов Шекспира и критической литературы о нем на русском языке: 1748—1962. М., 1964; 2) Библиография русских переводов Шекспира и критической литературы о нем на русском языке: 1963—1975. М., 1978; Шекспир и русская культура / Под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965; Левин Ю. Д. Шекспир и русская культура XIX века. Л., 1988.

пира, постигала его с точки зрения своего уровня, с точки зрения своих возможностей. Если, скажем, Виланд, немецкий поэт середины XVIII века, сам является автором изящных, легких произведений в стиле рококо, то и творчество Шекспира рассматривается им с этой стороны. Он берет «Сон в летнюю ночь» и переводит это произведение как изящную, легкую феерию, воспринятую им в духе того, что он знает из своего опыта, что он сам умеет как поэт.

Почему немецкие писатели XVII века не могли проникнуть глубже в мир Шекспира, чем используя его только как материал для своего творчества? Потому что немецкая литература того времени стояла на очень низкой ступени развития. На языке чрезвычайно грубых, примитивных чувств, которые характеризуют немцев эпохи 30-летней войны, нельзя передать Шекспира, нельзя его воспринять, нельзя его понять. Немцы в XVII веке еще не доросли до того, чтобы найти слова, соответствующие значимости Шекспира, а слова — это форма, свидетельствующая о том, что у них нет и соотвествующих переживаний. Так усвоение писателя определяется свойствами усваивающего.

Вольтер, великий французский просветитель, был также писателем, который по-разному воспринимался в разное время. Достаточно вспомнить хотя бы русское вольтерьянство второй половины и конца XVIII века как широкое общественное и бытовое явление. Существует очень интересная немецкая книга, автор которой литературовед Г. А. Корф: «Вольтер в литературной жизни Германии XVIII в.».[25]

Вольтер воздействует на немецкую литературу разными сторонами своего многообразного творчества. Тут Вольтер и как автор классических трагедий и эпической поэмы, как представитель французского классицизма, и борьба Лессинга против Вольтера как представителя французской классической трагедии; Вольтер как носитель просветительского свободомыслия, как борец против христианской церкви, критик традиционной религии; Вольтер-историк, зарождение исторического понимания прошлого с точки зрения просветительских идей; борьба против Вольтера, которая возникает в немецкой литературе в эпоху молодого Гете, в эпоху Гердера, в эпоху «бури и натиска», когда те направления немецкой литературы, которые носят антирационалистический, антирассудочный характер, вступают в борьбу с рационалистом и скептиком Вольтером. И, наконец, в конце XVIII века возвращение немецкой литературы к Вольтеру, когда Гете и Шиллер в классический период своего творчества снова дают высокую оценку классической трагедии Вольтера.

---

[25] Korf H. A. Voltaire in literarische Deutschland des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1917.

Гете переводит трагедии Вольтера на немецкий язык, выдвигает их как образец классической трагедии. Это исторически наиболее правильная, наиболее объективная оценка Вольтера, ушедшая и от непосредственного подражания ему, и от непосредственной полемики с ним.[26]

Мне пришлось поставить аналогичный вопрос в отношении судьбы Гете в русской литературе («Гете в русской литературе», 1937).[27] Прямое влияние Гете на русскую литературу было крайне незначительным, но есть большое число переводов из Гете, художественных и творческих, которые сделаны Жуковским, Тютчевым, Фетом и почти всеми русскими поэтами. Можно сказать, что эти переводы дают нам художественное восприятие и понимание Гете различными течениями русской поэзии.

Если историю переводов, усвоения Гете русскими поэтами связать с борьбой за Гете в русской критике, то мы на этом примере можем дать обзор почти всей русской литературы с ее специфическими задачами, специфическими национальными проблемами и проследить истолкование Гете великими русскими классиками.

В конце XVIII века на первый план выступает гетевский «Вертер», который влияет на Карамзина и создает в конце XVIII века целую русскую «Вертериану».

В начале XIX века Гете переводится Жуковским: это Гете сентиментальный, элегический.

Пушкинская эпоха в общем холодно относится к Гете. Это очень характерно, потому что русская поэзия 1820-х годов, декабристская поэзия, по преимуществу ориентируется на передовые английские образцы; Байрон играет существенную роль как поэт-бунтарь и романтический индивидуалист. Но после подавления восстания декабристов, когда в русской литературе можно наблюдать отход от актуальных революционных общественных проблем, на первый план выступает литература, ориентирующаяся на Гете, на немецкий романтизм, на немецкую философию романтического, идеалистического направления, глашатаем которой становится журнал «Московский вестник» (вторая половина 20-х годов XIX века). Для литературного кружка русских романтиков («любомудров»), во главе которого стоял Веневитинов, Гете является величайшим поэтом нового времени, поэтом-философом, «мирообъемлющим гением», «тайновидцем природы». Может быть, глубже всего эта оценка дана в знаменитых стихах на смерть Гете Баратынского и Тют-

---

[26] Об этом см.: Сигал Н. «Магомет» Вольтера в переводе Гете. (К вопросу о классицизме французском и веймарском) // Сравнительное изучение литератур: Сб. статей к 80-летию акад. М. П. Алексеева. Л., 1976. С. 382—390.

[27] См. переиздание этой книги: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981.

чева. В этом отношении характерна следующая строфа из стихотворения Баратынского «На смерть Гете»:

С природой одною он жизнью дышал;
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна...[28]

Это Гете — «ясновидец природы», как тогда говорили. Или стихотворение Тютчева на ту же тему:

На древе человечества высоком
Ты лучшим был его листом,
Воспитанным его чистейшим соком,
Развит чистейшим солнечным лучом!
С его великою душою
Созвучней всех на нем ты трепетал!
Пророчески беседовал с грозою
Иль весело с эфирами играл!
Не поздний вихрь, не буйный ливень летний
Тебя сорвал с родимого сучка:
Был многих краше, многих долголетней,
И сам собою пал — как из венка![29]

Молодой Белинский в эпоху своего так называемого шеллингианства и еще более в период своего еще некритического восприятия философии Гегеля (в духе правого гегельянства 1830-х годов), так же как и молодой Бакунин, видит в Гете «величайшего поэта нового времени», рассматривает его как поэта, творчество которого означает «оправдание действительности» в философском смысле. То «оправдание действительности», которое провозгласил Гегель своим лозунгом «Все действительное разумно», воплотилось для молодого Белинского в творчестве Гете, и эту точку зрения развивает Белинский в статье «Менцель, критик Гете» (1840).

«Он многосторонен, как природа, которой так страстно сочувствовал, — пишет Белинский, — которую так горячо любил и которую так глубоко понимал он. В самом деле, посмотрите, как природа противоречива, а следовательно, и безнравственна по воззрению резонеров... В одном жесте она говорит одно, а в другом утверждает совсем противное; какая, право, безнравственная! Так и Гете — ее верное зеркало!».[30]

В начале 40-х годов XIX века происходит резкая переоценка Гете в русской критике. Она связана с новым революционно-демократическим направлением, с требованием создания поэзии в жизненном отношении актуальной, поэзии, которая борется

[28] Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 140.
[29] Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. 3-е изд. Л., 1987. С. 125.
[30] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1953—1959. Т. 3. С. 416.

за новую, за лучшую социальную действительность. Гете кажется поэтом, замкнутым в себе, погруженным в свой эстетический мир, недостаточно актуальным, и политическая сторона «оправдания действительности» у Гете раскрывается как типичное немецкое филистерство, примиренчество, неумение бороться за общественные идеалы. Эта тема «филистерства» великих немецких классиков, тема, которая в 1840-х годах найдет отражение в немецком левом гегельянстве, в статье молодого Энгельса,[31] характерна и для гегельянства русского.

Совершенно независимо от Энгельса, но, в сущности, то же самое говорят о Гете Белинский, Герцен, Чернышевский. Здесь первым был Герцен. Известно, что в 1840 году Герцен выступил против понимания Белинским гегелевского «оправдания действительности» как оправдания всякой действительности. Раскрытие революционного значения диалектики (диалектики как «алгебры революции», употребляя выражение Герцена) ведет и к новой оценке литературы, литературного наследия, и, в частности, спор о Гете является здесь решающим.

Герцен еще в годы ссылки, в 1834 году, написал очерк под заглавием «Германский путешественник», связанный с темой Гете. Напечатан был этот очерк в 1841 году, т. е. как раз в момент разгоревшегося спора по поводу оправдания действительности и поэтов, оправдывающих действительность.

«Еще из записок одного молодого человека» — так озаглавлена эта вещь в 1841 году. Здесь Гете изображается с политической точки зрения. Он (как сам Гете рассказывает в своих мемуарах) участвует в свите герцога Веймарского в знаменитом неудачном походе немецких князей вместе с французскими эмигрантами в 1792 году, предпринятом против Французской республики, против Французской революции. Гете изображается Герценом в лагере интервентов, которым нанесли поражение войска молодой Французской республики. Гете показан здесь политическим филистером, не понимающим тех великих исторических событий, которые развертываются перед его глазами.

«Для меня удивительно, — рассуждает Гете в рассказе Герцена, — как шайка безумных мечтателей, какой-нибудь клуб якобинцев, забрал такую волю, несмотря на омерзение, с которым смотрит на них нация. Впрочем, увидите, горячка эта недолго будет продолжаться, и ежели сами французы не образумятся, их образумят!». «Жаль, очень жаль, что эти беспорядки так долго продолжаются... Я собирался ехать во Францию — блестящую и пышную монархию, процветающую столько столетий, хотел видеть трон, под лилиями которого возникли великие гении и великая литература, а не развалины

---

[31] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 4. М., 1955. С. 232—234.

его, под которыми уничтожилось все великое, а не второе нашествие варваров...»

«Когда, бывало, среди моих занятий в Италии мне попадались газеты, я видел себя столь чуждым этому миру, что не мог найти никакой занимательности: это — что-то временное, переменное и почти совершенная принадлежность нескольких особ, коим провидение вручило судьбы мира, так что стыдно вмешиваться без призыва».

Даже в походе Гете продолжает заниматься «так спокойно, как в своем веймарском кабинете». «„А чем вы теперь занимаетесь?“ — спросил герцогов сын, силясь скрыть радость, что разговор о войне окончился. — „В особенности — теорией цветов. Я уже имел счастие излагать ее светлейшему братцу вашему, и он был доволен. Теперь делаю чертежи“».[32]

Вот чем Гете, по словам Герцена, занимался во время этого похода.

К своему произведению Герцен берет эпиграф, взятый из гетевского фарса «Восставшие». Этот неудачный фарс был написан Гете против Французской революции, и из этого фарса берется высказывание одного из персонажей в качестве эпиграфа ко всему рассказу Герцена: «Я не могу судить о том, что хорошего или дурного принесла Французская революция; я знаю только, что из-за нее я связала за эту зиму несколько лишних пар чулок».[33] Такова точка зрения филистера на великие мировые события.

Вывод рассказчика: «Гете понял ничтожность века — но не мог стать выше его». «Я вам уже сказал, что я готов преклонить колена перед творцом „Фауста“, так же как готов раззнакомиться с тайным советником Гете, который пишет комедии в день Лейпцигской битвы и не занимается биографиею человечества, беспрерывно занимаясь своею биографиею». «Удивляюсь гению этого человека, но любить его не могу».[34]

Гете, с одной стороны, в делах общественных — робкий немецкий филистер, готовый вступить в любое соглашение с существующей общественной действительностью, с другой стороны, — гениальный автор «Фауста», революционер в области духа. Такова та новая точка зрения на великого немецкого писателя, которой придерживается русская революционно-демократическая критика.

В 1856 году, когда Чернышевский напечатал «Очерки гоголевского периода русской литературы», в полемику с ним вступают представители теории «чистого искусства», и Гете служит для них знаменем, образцом. Для представителей революцион-

---

[32] Герцен А. И. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 1. М., 1954. С. 115.

[33] Там же. С. 108.

[34] Там же. С. 119, 120.

но-демократической критики это те люди, которые так любили цитировать строчку из Гете:

Ich singe, wie der Vogel singt...

(«Я пою, как поет птичка на ветвях»).

Это поэзия, которая не сознает своего общественного долга, занимается только эстетическим самолюбованием.

Объектом спора является поэзия Фета, который в своей чистой лирике — лирике любовной и лирике природы — отгораживается от актуальных в то время общественных вопросов и ссылается на Гете. В. П. Боткин в своей статье о Фете действительно мобилизует творчество Гете для защиты поэзии «птичьего пения» против требований актуальной политической тенденции, выдвигаемой передовой революционно-демократической критикой. [35]

Такая изменчивость позиций критики по отношению к тому или иному автору, конечно, совершенно понятна. Она обусловлена исторически, обусловлена тем, что различные общественные силы в разные периоды исторического развития, выдвигая свою идеологическую оценку литературного наследства, подходят к этому литературному наследию с той или иной точки зрения. Мы представляем себе, конечно, что наука о литературе, история литературы, должна отличаться большей мерой объективности в своих исторических оценках, чем меняющаяся в своих позициях литературная критика. В старом литературоведении литературная критика и история литературы в этом отношении обычно противопоставлялись друг другу. История литературы считалась объективной наукой; она занимается по преимуществу прошлым; она владеет той исторической и филологической методикой, которая позволяет объективно оценить историческое прошлое. Литературная же критика говорит по преимуществу о современности и подходит к этой современности с оценочной точки зрения, не владея достаточным историческим вооружением; с современной, актуальной точки зрения оценивает она то или иное произведение литературы.

Однако эта разница не носит принципиального характера. Мы сейчас не склонны проводить между критикой и историей литературы столь глубокой и принципиальной границы. Прежде всего и сама история литературы «объективна» только относительно, потому что, как во всякой науке, в том числе и в истории, и в истории литературы отражается научное мировоззрение авторов. А это значит, что история литературы, как и критика, не может быть полностью объективной. Быть может, момент оценки в ней обнаруживается не так резко, не так непосредственно, но он бессознательно наличествует в мировоззре-

---

[35] См.: Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета // Фет А. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. СПб., 1891. С. 352—394.

нии историка литературы. История литературы и критика для нас уже не такие противоположности, какими они казались прежде. И та, и другая должны основываться на всей сумме доступных исследовательских фактов; и та, и другая должны стремиться к исторической оценке значимости этих фактов и из этого анализа делать аргументированные заключения. Вот почему история литературы не отбрасывает суждения критиков; напротив, знакомство с ними, их анализ обязательны для каждого, кто намерен серьезно изучить то или иное литературное произведение прошлого.

Наука развивается преемственно. Мы строим наши выводы о писателях не на пустом месте; мы пользуемся тем, что до нас сказали наши предшественники, критически оцениваем их труды и двигаемся дальше. Наша научная работа преемственно продолжает, критически углубляет то, что было сделано до нас. В этом смысле историко-литературным исследованиям неоценимую услугу оказывают всякого рода библиографические пособия, которые сводят воедино то, что сделано до нас, которые дают всю историографию вопроса, всю критику, точно зарегистрированную, дают и перечень изданий литературных произведений. С такими библиографическими справочниками приходится иметь дело, изучая каждую литературу, каждого писателя; и там, где до нас собрана библиография вопроса, там, конечно, работа в значительной степени облегчается. Каждый историк литературы должен знать, где он может найти необходимую ему библиографическую справку, а там, где библиографический материал по тому или иному вопросу отсутствует, каждый исследователь должен сам собрать материал по интересующему его вопросу. Правда, общие ориентирующие справочники существуют по всем большим литературам, в частности и по русской литературе. Один из наиболее ранних справочников по русской литературе — «Русская словесность с XI по XIX столетие включительно» — составлен А. В. Мезьер в двух частях, вышедших в 1899 и 1902 годах соответственно. Более новое и в этом смысле более удобное библиографическое пособие — это книга Владиславлева «Русские писатели. Опыт библиографического пособия по русской литературе XIX—XX столетий» (4-е издание, 1924).[36] Существуют ряд библиографий и на русском языке, и на иностранных языках об отдельных великих писателях, в частности о Пушкине. Та огромная литература о Пушкине, которая выходила еще при жизни поэта, все издания его произведений, критические статьи и т. д. — все это собрано в цикле библиографических пособий, которые начали выходить

---

[36] См. более поздний справочник: Русские писатели: Библиографический словарь: В 2 ч./Под ред. П. А. Николаева. М., 1990. — С 1988 г. выходит «Словарь русских писателей XVIII века», с 1989 г. — «Русские писатели. 1800—1917. Библиографический словарь».

с 80-х годов XIX века под названием «Пушкиниана». Начало положила знаменитая «Пушкиниана» Межова (1886) — библиографический обзор изданий сочинений Пушкина и критических, и научных статей о нем. Эта «Пушкиниана» была затем продолжена для авторов XX века Академией наук под редакцией Фомина. Вышло два выпуска: в 1929 и 1937 годах (за 1900—1917 гг.).[37]

Прекрасно построенную, очень полную библиографию имеет Горький. Автором ее был С. Д. Балухатый, один из наиболее известных горьковедов нашей страны. Он издал книгу «Литературная работа Горького» (1936). Она замечательна тем, что восстанавливает полностью всю литературную работу М. Горького, который, как известно, писал очень много для газет, журналов, и часть из того, что создавал в молодые годы, не включал в собрания сочинений. Библиография Балухатого основана на самостоятельных разысканиях и является основной работой для каждого, кто приступает к изучению творчества Горького. Позднее он же, совместно с К. Д. Муратовой, дополнил эту книгу, выпустив справочник «Литературная работа М. Горького. Дополнительный список. 1889—1937» (1941).[38] С. Д. Балухатый является автором и другой важной книги — «Критика о Горьком» (1934). Здесь собраны все критические статьи, книги, журнальные и газетные заметки, которые попали в кругозор очень внимательного библиографа.[39] С. Д. Балухатый начал также выпускать описание рукописей М. Горького, т. е. того чернового материала, который имеет чрезвычайно большое значение для текстологического изучения писателя. Рукописный материал по Горькому в основном хранится в музее Горького в Москве.[40]

Эти книги — образцовые с точки зрения техники исполнения и широты охвата библиографии. По ним можно учиться составлению библиографии по творчеству того или иного писателя.

Для западноевропейских литератур также существуют прекрасные библиографические пособия. Я назову главнейшие из них по немецкой, французской и английской литературам. По немецкой литературе лучшее библиографическое пособие — это «Karl Goedeke. Grundriss für Geschichte der deutschen Litera-

---

[37] Свод всех библиографических указателей, посвященных творчеству Пушкина, см.: Добровольский Л. М. Библиография пушкинской библиографии. 1846—1950. М.; Л., 1951.

[38] Выявленные С. Д. Балухатым и другими учеными произведения М. Горького вошли в издание: Горький М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения: В 25 т. М., 1968—1976. Т. 1—6, 11.

[39] См. также позднее вышедшие книги: Лукирская К. П., Моргухина А. С. 1) Литература о Горьком. Библиография. 1955—1960. М.; Л., 1965; 2) Литература о Горьком. Библиография. 1961—1965. М., 1970.

[40] Все выявленные черновые варианты к художественным произведениям М. Горького вошли в издание: Горький М. Полн. собр. соч. Варианты к художественным произведениям: В 10 т. М., 1974—1982.

tur» (в 12 томах, 2-е изд., 1884—1928). Творчество Гете занимает здесь весь IV том. Имея под руками такую книгу, можно разыскать соответствующего интересующего исследователя автора, узнать, когда и где печатались его произведения, в каких изданиях они существуют и какие о них существуют критические, научные исследования, начиная с выхода в свет этих произведений.[41] Для французской литературы имеется такое же библиографическое пособие, принадлежащее крупнейшему французскому литературоведу Густаву Лансону.[42] Для английской литературы лучшим пособием, которое ориентирует нас в библиографии, является коллективная академическая история английской литературы, изданная Кембриджским университетом. Кембриджский университет выпустил в 14 больших томах полную историю английской литературы («Cambridge History of English Literature»), написанную компетентными специалистами, каждым по своей специальности, по общему плану издания. В конце каждой главы имеется библиографический список, т. е. указаны важнейшие книги и статьи по поводу данного автора.[43]

Рассмотренные нами выше разделы науки о литературе — литературная биография писателя, текстология изданий, литературная критика, литературоведческая библиография и др. — это очень важные, но все же вспомогательные научные дисциплины. Теперь следует перейти ко второму большому разделу нашей науки — проблемам методологии литературоведческого исследования, рассматриваемым теорией литературы.

---

[41] См. также: Internationale Bibliographie zur Geschichte der deutschen Literatur. T. 1—2. Berlin, 1961—1971.

[42] Lanson G. Manuel bibliographique de la littérature française modern. 1500—1900. T. 1—4. Paris, 1909—1912; 2e ed. Paris, 1911—1914. См. также: Thieme H. P. Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930. Vol. 1—3. Paris, 1933.

[43] См.: The Cambridge History of English Literature / Ed. by A. W. Ward and A. R. Waller. Vol. 1—15. Cambridge, 1910—1927; The new Cambridge bibliography of English Literature / Ed. by C. Watson. Vol. 1—5. Cambridge, 1969—1977.

Лекция 10

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ И ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНАЯ ФУНКЦИИ ИСКУССТВА

Литературное произведение — продукт деятельности человеческого сознания. Как всякое явление сознания, литература отражает определенные факты общественной жизни, определен-

ную сторону общественной действительности. Вспомним литературное произведение «В окопах Сталинграда» Виктора Некрасова. Не представит труда сказать, какие явления нашей общественной жизни отражены в этом произведении. Или «Жерминаль» Золя, о котором речь шла выше (см. лекцию 8), — роман о рабочем движении во Франции в конце XIX века. Вспомним «Вишневый сад» Чехова, развертывающий перед нами картину упадка дворянских гнезд и прихода новых хозяев, нового господствующего класса — буржуазии. Или неоднократно упоминавшийся уже роман Гете «Страдания юного Вертера». Гете показывает нам молодого человека второй половины XVIII века, сентиментального юношу с его мыслями, переживаниями и страстями. Но это можно сказать не только о романе, дальнейшее содержание которого предсказуемо. Если мы возьмем то или иное лирическое стихотворение, скажем, стихотворение Пушкина «Для берегов отчизны дальной...», то оно тоже раскрывает нам какой-то факт объективной действительности, воспроизводит лирическое чувство поэта, его любовное переживание, типическое не только для самого поэта, но вызывающее и у читателя созвучные эмоции, потому что стихотворение это глубоко отображает какую-то сторону душевной жизни человека. В этом заключается то, что мы называем познавательным значением литературы. Литература — это особый вид познания — художественное познание, познание в образах, искусство. Для того чтобы хоть кратко наметить теоретические основы этого вида познания, мы должны коснуться общих вопросов в теории познания.

Если человеческое сознание сравнить с зеркалом, отражающим мир, то нужно помнить о кривизне зеркала. Кривизна зеркала — это и есть относительность человеческого познания, обусловленная исторически. Эта кривизна зеркала, этот характер отражения определяются исторически обусловленной структурой общественного сознания, а тем самым и сознания личного. Структура общественного сознания определяет характер и уровень познания действительности. С одной стороны, изменяется общественное бытие, а с другой стороны, под влиянием изменения общественного бытия изменяется и общественное сознание, отражающее общественное бытие. Мы имеем, следовательно, очень сложную диалектическую взаимосвязь между изменением самой исторической действительности и изменением нашего сознания, воспринимающего эту действительность.

В области познания природы для нас понятно, что значит относительная истина. По мере развития научных знаний для нас раздвигается мир, мы глубже входим в действительность, и само понятие материи как предмета нашего познания углубляется и осложняется вместе с сознанием человека, который все глубже проникает в эту материю. Историческая и общественная действительность как предмет научного познания и истол-

кования тоже меняется для познающего. Факты остаются, но по-разному истолковываются связь между этими фактами, смысл этих фактов.

В какой же степени художественное познание действительности адекватно, т. е. соответствует, самой действительности? Искусство — не фотография, искусство — воспроизводство общественной действительности с определенной точки зрения. Но что значит «с определенной точки зрения»? В каждом произведении действительность отражена не полностью; в нем отражены не все ее стороны, а лишь определенный аспект; выбраны те или иные подробности, дано то или иное освещение, то или иное осмысление, та или иная оценка изображаемого. Мы можем привести двух-трех-четырех разных писателей, которые пишут об одном и том же предмете, об одной и той же исторической эпохе, о тех же самых общественных отношениях, и пишут по-разному, потому что улавливают разные аспекты той же действительности и по-разному осмысливают их.

Весьма наивным будет простое отождествление художественного произведения с действительностью, такое отождествление, которое не учитывало бы того, что я называю «кривизной зеркала», которое не учитывало бы исторически обусловленную структуру общественного сознания. Литературное произведение иногда наивно истолковывается как простой исторический документ, и тогда в средней школе пишут сочинения на темы вроде «Крепостное право по романам Тургенева» или «Русские помещики по „Мертвым душам" Гоголя». Если написать сочинение «Русские помещики по „Мертвым душам" Гоголя» и не учесть своеобразной карикатурности, преувеличенности этого изображения, отнестись к «Мертвым душам» как к простому документу, отражающему действительность без всякой «кривизны», то мы можем в конце концов сказать: «Где найдется такая коллекция уродов, как те, которых изобразил Гоголь в своих „Мертвых душах"? Неужели все помещики были похожи на тех, кого Гоголь изобразил в своем произведении?».

Литературное произведение — это документ эпохи, но, как всякий документ, оно требует истолкования с точки зрения того, как объективная действительность отразилась в литературном произведении, и вместе с тем истолкования с точки зрения субъективной, т. е. понимания того, каково было то сознание, в котором отразилась объективная действительность, и как это сознание оформило, осмыслило эту отраженную в нем действительность. Точно так же, когда мы говорим об историческом развитии литературы, изменение литературы определяется для нас с двух сторон: с одной стороны, это изменение самого общественного содержания, отраженного в сознании человека, с другой стороны, меняется и самое сознание, отражающее действительность. Возьмем людей, которых изображает Шекспир в своих драмах. Гамлет — это человек эпохи Возрождения,

впервые начинающий философски сомневаться по поводу явлений окружающей его действительности. Макбет и Ричард III — это тоже люди эпохи Возрождения, властители, тираны, захватившие власть, которые насилием, пренебрежением к моральным требованиям утверждают свое господство: то, что Шекспир видел перед собой в условиях образования абсолютных монархий. Ромео — тоже человек эпохи Возрождения, в котором пробуждается индивидуальное чувство — чувство любви, и это индивидуальное переживание становится столь высокой ценностью, что ради него он пренебрегает принятыми ценностями старого общества. Все это — люди эпохи Шекспира, и они не похожи на людей эпохи Бальзака. Например, типичный герой Бальзака, который проходит через все его романы, — Растиньяк: молодой человек, приехавший в Париж с романтическими иллюзиями и в конце концов развращенный действительностью буржуазного общества; он становится эгоистом, делает карьеру, прокладывает себе путь среди таких же людей, борющихся за эгоистические, корыстные личные интересы. Растиньяк — это исторический тип, историческое явление. И литература времен Бальзака уже тем отличается от литературы времен Шекспира, что она изображает иную общественную действительность, изображает Растиньяков вместо Гамлетов и Ромео.

Но это не единственное отличие, это только одна сторона — объективная сторона литературного произведения. Имеется и субъективная сторона, потому что точка зрения Шекспира — драматурга эпохи Возрождения — на то, что он изображает, точка зрения молодого Гете в «Вертере» — поэта эпохи сентиментализма, и точка зрения Бальзака — критического реалиста — не одинаковы. Изменилось сознание человека, и тем самым изменилась структура художественного образа, в котором отразилась новая общественная действительность. Для нас особенно важна эта художественная сторона вопроса, и именно ее не учитывает тот наивный читатель, который без оговорок отождествляет общественную действительность с ее литературным отражением, полагает, что плюшкины и ноздревы были в буквальном смысле такими, какими они появляются на страницах гоголевского произведения.

Гете в 1798 году написал замечательную статью по вопросам эстетики, озаглавленную «О правде и правдоподобии в искусстве». В этой статье он предостерегает против такого наивного понимания тождества литературы и изображемой ею жизни. По словам Гете, люди, наивно подходящие к картине, говорят: «Как она хорошо написана, вот вишни такие, словно они настоящие, хочется их прямо-таки съесть!» Гете вспоминает при этом анекдот, в котором рассказывается, что вишни так хорошо были нарисованы на картине, что прилетели птицы и стали их клевать. Но не для того ведь пишется картина, чтобы повторять буквально то, что существует в действительности. Гете

приводит другой пример: вот опера, которой все мы наслаждаемся как прекрасным художественным произведением. Но в опере, как известно, люди с пением рождаются, с пением умирают, с пением объясняются в любви, а в жизни мы не умираем с пением и не объясняемся в любви с пением. Следовательно, есть какая-то принципиальная разница между тем, что люди делают в опере, т. е. в художественном произведении, построенном по законам оперного искусства, и тем, что люди делают в той реальной действительности, которую опера отражает в художественных образах.[1] Следовательно, искусство есть познание действительности в образах. Этот вопрос образности познания является основным для структуры каждого искусства. С этой точки зрения нам и нужно провести границу между научным познанием и познанием художественным.

Научное познание — познание в отвлеченных понятиях; художественное познание — прежде всего познание в образах. Это два разных вида отражения действительности в человеческом сознании. Что это значит?

Возьмем для примера «Обломова». Напомню начало этого романа:

«В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов».

(Это первый сигнал — он лежит утром в своей постели.)

«Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица. Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полуотворенные губы, пряталась в складках лба, потом совсем пропадала, и тогда во всем лице теплился ровный свет беспечности».

(Вот еще один сигнал — человек, который ни на чем не может остановиться мыслью.)

«С лица беспечность переходила в позы всего тела, даже в складки шлафрока.

Иногда взляд его помрачался выражением будто усталости или скуки; но ни усталость, ни скука не могли ни на минуту согнать с лица мягкость, которая была господствующим и основным выражением, не лица только, а всей души».

(Мягкость, доброта бездеятельная, которые далее будут постоянно подчеркиваться.)

«А душа так открыто и ясно светилась в глазах, в улыбке, в каждом движении головы, руки. И поверхностно наблюдательный, холодный человек, взглянув на Обломова, сказал бы: „Добряк должен быть, простота!“ Человек поглубже и посимпа-

---

[1] См.: Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 58—63.

тичнее, долго взглядываясь в лицо его, отошел бы в приятном раздумье, с улыбкой.

Цвет лица у Ильи Ильича не был ни румяный, ни смуглый, ни положительно-бледный, а безразличный, или казался таким, может быть, потому, что Обломов как-то обрюзг не по летам; от недостатка ли движения, или воздуха, а может быть, и того и другого. Вообще же тело его, судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось слишком изнеженным для мужчины.

Движения его, когда он был даже встревожен, сдерживались также мягкостью и не лишенной своего рода грации ленью». (Еще один сигнал.) «Если на лицо набегала из души туча заботы, взгляд туманился, на лбу являлись складки, начиналась игра сомнений, печали, испуга; но редко тревога эта застывала в форме определенной идеи, еще реже превращалась в намерение. Вся тревога разрешалась вздохом и замирала в апатии или в дремоте». И т. д., и т. п.

Затем описывается движение — нормальное состояние Обломова — постоянно в одной комнате, где мы его нашли, служившей ему спальней, кабинетом и приемной, хотя комнат в его квартире было еще три. «Комната, где лежал Илья Ильич, с первого взгляда казалась прекрасно убранною. . .». Однако вид кабинета, «если посмотреть там все повнимательнее, поражал господствующею в нем запущенностью и небрежностью». И далее: «На этажерках, правда, лежали две-три развернутые книги, валялась газета, на бюро стояла и чернильница с перьями; но страницы, на которых развернуты были книги, покрылись пылью и пожелтели, видно, что их бросили давно; нумер газеты был прошлогодний, а из чернильницы, если обмакнуть в нее перо, вырвалась бы разве только, с жужжаньем, испуганная муха. . .».[2]

Последняя фраза — замечательный по своей значимости образ.

Известно, что «Обломова» многократно, со времен Добролюбова, разбирала критика и разбирала образ героя как образ социально значимый, как тип, дающий необычайно глубокое обобщение той лени, отсутствия активности, которые являлись результатом паразитического существования крепостнического дворянства.

Но вот что писал по этому поводу сам Гончаров:

«„Художник мыслит образами“, — сказал Белинский, — и мы видим это на каждом шагу, во всех даровитых романистах.

Но как он мыслит — вот давнишний, мудреный спорный вопрос! Одни говорят — сознательно, другие — бессознательно.

Я думаю, и так, и этак: смотря по тому, что преобладает в художнике, ум или фантазия и так называемое сердце?

---

[2] Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М., 1979. С. 7, 9, 10.

Он работает сознательно, если ум его тонок, наблюдателен и превозмогает фантазию и сердце. Тогда идея нередко высказывается помимо образа. И если талант не силен, она заслоняет образ и является тенденциею... При избытке фантазии и при — относительно меньшем против таланта — уме образ поглощает в себе значение, идею; картина говорит за себя, и художник часто сам увидит смысл — с помощью тонкого критического истолкователя, какими, например, были Белинский и Добролюбов...

Мне, например, прежде всего бросался в глаза ленивый образ Обломова — в себе и в других — и все ярче выступал передо мною. Конечно, я инстинктивно чувствовал, что в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека — и пока этого инстинкта довольно было, чтобы образ был верен характеру.

Если б мне тогда сказали всё, что Добролюбов и другие и, наконец, я сам потом нашли в нем, — я бы поверил, а поверив, стал бы умышленно усиливать ту или другую черту — и, конечно, испортил бы.

Вышла бы тенденциозная фигура! Хорошо, что я не ведал, что творю!» [3]

Гончаров, конечно, прав, утверждая, что есть художники разного типа — есть художники более сознательные в своем творчестве и менее сознательные. Однако в любом случае художник только тогда становится художником, когда глубокое, правдивое, умное обобщение действительности проявляется у него в наглядном конкретном образе.

Возьмем теперь другой пример, который также покажет нам, как в образе раскрывается широко типическое общественное явление, — «Вертер» Гете. Эта книга воссоздает типический образ немецкого юноши 1770-х годов. Как раскрывается в образе типичность Вертера? Мы видим его отношение к окружающей действительности, например, его чувство природы, его взволнованное лирическое общение с весенней природой — с творящей и разрушающей божественной природой. Мы видим его отношение к простым людям, этот своеобразный сентиментальный демократизм молодого бюргера 1770-х годов, в отдельных сценах, когда он играет с деревенскими ребятишками или когда, встретив у колодца молодую крестьянку, помогает ей вытащить ведро из колодца; Вертер с искренней радостью вступает в общение с простыми, патриархальными людьми.

Мы узнаем о его литературных вкусах — он читает Гомера и увлекается им как поэтом древнего патриархального общества; Клопштока, лирического сентиментального поэта, который волновал современников молодого Гете так же, как наших со-

---

[3] Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда. (Критические заметки) // Там же. Т. 8. С. 104—105, 106.

временников могут волновать, скажем, стихотворения Блока или Ахматовой. Мы видим характер его любви. Это любовь к простой бюргерской девушке, какой изображается Шарлотта, в белом платье с розовыми бантами, девушке, которая заменила в семье умершую мать. Мы видим, как она, например, нарезает хлеб к ужину своим младшим братьям и сестрам, — идиллическая сцена, в которой Вертер в первый раз видит Шарлотту, и в этом образе сразу представляется нам женский идеал людей того времени. Затем мы видим, как молодой герой целиком сосредоточен на внутренних переживаниях своей души. «Потому-то я и лелею свое бедное сердечко, как больное дитя, — пишет Вертер, — ему ни в чем нет отказа».[4] Он целиком захвачен внутренним переживанием души своей; эта любовь становится для него трагичной именно потому, что у него в жизни нет ничего, кроме напряженного, страстного личного чувства. И когда Вертер в своем чувстве наталкивается на препятствие, результатом становится любовная трагедия, которая приводит его к гибели.

Гете не рассказывает нам, как современный социолог, о социальных причинах существования такого рода молодых людей Германии XVIII века, но он дает намек на это опять-таки в образе. Он рассказывает о том, как Вертер, почувствовав безнадежность своей любви к Лотте, сделал попытку оторваться от этой любви и заняться общественно полезной деятельностью. Он покидает городок, где жил около Лотты, едет в резиденцию и поступает чиновником на княжескую службу. Здесь его, во-первых, отталкивает бездушный бюрократизм правительственной машины старого времени, при котором он никак не может проявить своего человеческого отношения к тем делам, которыми должен заниматься; во-вторых, у него происходит столкновение с дворянским обществом. Это общество полно предрассудков, оно сверху вниз смотрит на разночинцев, на выходцев из мещанской среды. Вертер чувствует себя человеком, и как человек он равен всякому другому человеку. Но в дворянском обществе на это смотрят иначе, и в результате происходит столкновение, в котором его личное человеческое достоинство задето обидным обращением. Задержавшись с докладом у своего начальника, он случайно попадает на дворянскую ассамблею; гости неприязненно косятся на него, и, наконец, по их просьбе хозяин вынужден просить Вертера покинуть ассамблею, где ему не полагалось быть по его общественному положению. Вертер уходит в отставку и возвращается в город, где он жил около Лотты, возвращается к единственному содержанию своей жизни, к своей несчастной любви. Этот эпизод должен показать, что в общественной жизни Германии XVIII века для молодого бюргера не было пути к общественно полезной деятельности,

[4] Гете И. В. Собр. соч. Т. 6. С. 11.

что сосредоточенность на личном чувстве, на внутреннем переживании являлась следствием тех общественных отношений, при которых человек не мог приложить свою силу, свою энергию к общественной деятельности.

Образ Вертера, сентиментального юноши XVIII века, раскрывается во множестве ситуаций. Вспомним, например, сцену, которая восхищала читателей XVIII века, — изображение того, как Вертер с Лоттой вместе смотрят на весенний дождь, стоя у окна.

«Мы подошли к окну. Где-то в стороне еще громыхало, благодатный дождь струился на землю, и теплый воздух, насыщенный живительным ароматом, поднимался к нам. Она стала, облокотившись на подоконник, и вглядывалась в окрестности; потом посмотрела на небо, на меня; я увидел, что глаза ее подернулись слезами; она положила руку на мою и произнесла: „Клопшток!“ Я сразу же вспомнил великолепную оду, пришедшую ей на ум, и погрузился в поток ощущений, которые она пробудила своим возгласом. Я не выдержал, я склонился и с блаженными слезами, поцеловал ее руку. А потом снова взглянул ей в глаза. Великий! Дай Бог тебе увидеть благоговейный восторг в этих глазах, а мне никогда не слышать твоего имени из кощунственных уст». [5]

(«Великий» — это Клопшток, который встречал отрицательное отношение со стороны литературных староверов.)

Эта сцена гораздо лучше дает читателю почувствовать переживания сентиментального юноши XVIII века, чем если бы эти переживания были изложены в абстрактной форме, скажем, как результат социологического изучения характера Вертера.

Следовательно, мы можем сказать, что изображение действительности в искусстве типизировано, но типическое показано через индивидуальное, типическое приобретает конкретные признаки. Во всяком художественном образе мы имеем единство индивидуального и типического. Мы имеем наглядное представление, которое вместе с тем содержит в себе элементы обобщения. Как возможно такое единство наглядного представления и обобщения, показывает нам современная психология. Вот что пишет, например, о взаимодействии понятийного и образного представления С. Л. Рубинштейн: «Будучи различными уровнями, или ступенями, познания, образное и абстрактно-теоретическое мышление является вместе с тем в известном смысле разными сторонами единого процесса и равно адекватными способами познания различных сторон объективной действительности. Понятие отвлеченного мышления отражает общее; но общее никогда не исчерпывает особенного и единичного; это последнее отражается в образе. Поэтому мысль, особенно последовательно проведенная в системе Гегеля, будто образ явля-

---

[5] Там же.

ется только низшим уровнем понятия, который на высшем должен и может быть безостаточно заменен понятием, является заблуждением рационалиста, ошибочно воображающего, что можно исчерпать действительность понятием. Мы поэтому различаем наглядно-образное мышление и абстрактно-теоретическое не только как два уровня, но и как два вида, или два аспекта, единого мышления».[6]

И дальше: «В художественном мышлении сам образ, отображая единичное, конкретное, вместе с тем выполняет и обобщенную функцию; будучи не бескровной абстрактной схемой, а изображением живого конкретного индивида, полноценный художественный образ вместе с тем возвышается до типичного, т. е. общего. В корне ошибочно было бы видеть в образе только единичное. Образ также в той или иной мере заключает в себе единство единичного и общего; они необходимо в той или иной мере взаимосвязаны в нем, потому что они взаимосвязаны в объективной действительности, которая в нем отражается.

В силу того, что образ в художественном мышлении выполняет и обобщающую функцию, образное содержание художественного произведения может быть носителем его идейного содержания. Если бы наглядный образ не мог включать в себя идейное содержание, то художественное произведение, которое всегда оперирует наглядным образным материалом, было бы либо безыдейным, либо тенденциозным, потому что тенденциозно и нехудожественно было бы такое произведение, которое давало бы идейное содержание вне и помимо образов, в общих формулах, и безыдейным такое, которое не давало бы его вовсе».[7]

Значит, образ заключает в себе обобщение. Если бы образ был только наглядным и единичным, не заключал бы в себе обобщения, то произведение либо было бы вовсе безыдейным, т. е. оно изображало бы, например, Илью Ильича Обломова, который является случайным, единичным человеком (портрет моего знакомого), не заключало бы в себе ничего обобщающего, либо идея была бы извне привязана к нему и была бы выражена не в образе, а помимо образа, по поводу образа, т. е. была бы внешняя тенденциозность произведения, не осуществленная в самом образе.

То, что образ отражает действительность в ее конкретном богатстве, составляет конкретную содержательность художественного образа. Уже на первых страницах «Обломова» мы видели, как содержателен, как богат индивидуальными черточками образ героя. Это не просто отвлеченная формула «помещик-

---

[6] Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 389—390.
[7] Там же. С. 391.

байбак». Образ, сведенный к отвлеченной идее, обедняется. Когда мы содержание образа Обломова или Вертера сводим к какой-то абстрактной идейной формуле, то, в сущности, обедняем то богатство конкретного содержания, которое заключает в себе образ.

Если бы писатель хотел только высказать отвлеченную мысль по поводу изображаемой им действительности, то ему незачем было бы писать роман, он мог бы просто написать социальный трактат по поводу психологических и бытовых особенностей русских дворян и помещиков старого времени.

Мы можем сказать, что в разные эпохи взаимоотношение типического и индивидуального в художественном образе было различным. Конкретное богатство индивидуальных подробностей, дающее нам ощущение реальности, жизненности поэтического образа, является лишь постепенным завоеванием искусства, лишь постепенным завоеванием литературы.

Возьмем средневековую литературу, например — средневековый рыцарский роман. Рыцарский роман изображает типичного, идеального рыцаря. Все герои рыцарских романов похожи друг на друга, ничем друг от друга индивидуально не отличаются. Социальный идеал такого прекрасного, идеального рыцаря в рыцарских романах преобладает над индивидуальными чертами. Сословная идеология средневекового рыцарства, как типическое, поглощает индивидуальное. То же обнаруживается и в западноевропейских новеллах XIII—XIV веков, в так называемой городской литературе. Образ горожанина в различных образцах литературы не обладает, в сущности, никакими индивидуальными чертами.

Такое преобладание типичного над индивидуальным держится в искусстве еще очень долго. В романах и комедиях XVII—XVIII веков мы встретимся с такими же традиционными психологическими и социальными типами. Об этом уже говорилось выше в связи с проблемой традиционности сюжета. Одно связано с другим. Традиционные характеры, естественно, выступают в традиционных сюжетах. Возьмем комедийные типы или типы старых романов: влюбленный старик; хвастливый воин, который грозится победить всех врагов, а на самом деле оказывается трусом. Или профессиональные социальные типы: врач-шарлатан; продажный адвокат; дворянин, который намеренно выступает как соблазнитель добродетельной мещанской девушки; благородный, добродетельный мещанский отец семейства. Сравним с этим, еще беспомощным способом изображения людей то, как изображается, скажем, Онегин у Пушкина. Как много индивидуального в этом образе наряду с социально-типическим, с изображением молодого человека, русского дворянина 1820-х годов, околодекабристского типа, который находится в противоречии с окружающей его действительностью и который проникнут байроническим разочарованием. Или сколь-

ко индивидуального в образе Печорина, в образе Рудина! Это богатство индивидуальных черточек в героях особенно ярко обнаруживается на вершинах реалистического искусства второй половины XIX века, скажем, в произведениях Л. Н. Толстого (достаточно напомнить хотя бы образы Пьера Безухова или Левина!).

Познавательное содержание художественного образа заключается в его соотнесенности с действительностью, которую он обобщает, которую он отражает. Это познавательное содержание искусства связано для нас с проблемой реализма.

Термин «реализм» как название литературного направления выдвинут был в середине XIX века, и долгое время этот термин употреблялся в противоположность романтизму именно для обозначения господствующего литературного направления середины и второй половины XIX века.

Что в обычных суждениях о реализме считалось характерным для этого литературного направления? Богатство подробностей общественной жизни, изображение человеческого характера в его обусловленности общественной средой, описательные подробности в изображении быта, внешности, характера человека, подход к характеру человека не с точки зрения романтической идеализации (т. е. великий злодей или, наоборот, целиком добродетельный человек), а подход психологический, который разъясняет нам мотивы действий человека: иногда мотивы эгоистические, корыстные, материальные, иногда мотивы, связанные с физиологическими особенностями человека, с его наследственными особенностями или с особенностями социальными. Вот те признаки, которые имеет для нас реалистическое искусство XIX века и которые соединены для нас с понятием реализма. Одним из важнейших эстетических принципов реализма является принцип «подражания природе».

Этот принцип не раз формулировался со времен Аристотеля, великого греческого философа, оставившего «Поэтику», которая легла в основу многих поэтик в позднейшей истории западноевропейских литератур. Но в разные времена лозунг «подражания природе» по-разному понимался различными литературными направлениями. Так, в XVII веке теоретик французского классицизма, знаменитый поэт и критик Буало в своем трактате «Поэтическое искусство» писал:

Коль вы прославиться в Комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.[8]

(Пер. *Э. Линецкой*)

Нам кажется сейчас, что французский классицизм очень далек от природы, что его возвышенность, абстрактность весь-

---

[8] Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 92.

ма искусственна, условна. Но теоретики этого направления говорили о подражании природе как о задаче искусства. Когда против классицизма в конце XVIII — начале XIX века выступил романтизм, то романтики упрекали классицистов в том, что те создают поэзию искусственную, и призывали выйти за пределы правил и законов классицистской поэзии. Они говорили, что нужно подражать природе, а классицисты не подражают природе, держатся в искусственных, условных рамках. Но вот против романтиков в середине XIX века выступили реалисты и тоже заявляли: романтики воспроизводят в своих произведениях романтическое, субъективное; нужно преодолеть романтизм, потому что следует подражать природе, воспроизводить реальную действительность, а романтизм не подражает природе, является направлением искусственным, условным.

Значит, лозунг «подражания природе» повторяют разные литературные направления, и наша задача — определить, что означает «подражание природе» для данного литературного направления, как истолковывался этот принцип соответственно уровню мышления, уровню художественного познания действительности, уровню мировоззрения той или иной эпохи.

Мы видим робкие зачатки правдивого изображения действительности уже в средневековых произведениях, например в бытовых новеллах средневекового бюргерства. Их наивные описания окружающего мира очень напоминают картины средневековых мастеров, написанные еще без всякой перспективы. Перспектива была открытием эпохи Возрождения, была путем к более глубокому пониманию отображения действительности в изобразительных искусствах. В средневековом же искусстве воспроизводятся всякие мелкие детали действительности без какого-либо ощущения перспективы. Мы видим, например, картину, где женщина, изображающая Богоматерь, сидит на лужайке. Каждый цветок аккуратно, точно выписан, каждая мелочь выступает наравне с главным, большим, потому что это наивное искусство еще не умеет скомпоновать, построить картину, выделить главное, дать ей перспективность, соответствующую обобщающему характеру нашего зрительного восприятия. Художник добросовестно, трудолюбиво выводит каждый цветок, рассчитывая таким наивным образом воспроизвести правду действительности.

Литература французского классицизма выдвигала требования «подражания природе». Но это была эпоха господства рационалистической философии и вместе с тем рационалистической эстетики. В сущности, воспроизведение действительности, человеческого характера, сюжета и т. д. в классицистском искусстве мыслилось в абстрактно-обобщенной форме: как будто мы имеем перед собой понятия людей, общие схемы человеческой жизни, обобщенно-типическое без всякой индивидуализации, рационально-логическое, общее.

Эпоха романтизма открывает новый мир — мир иррациональных переживаний души человека, мир субъективных чувств и настроений, мир противоречивого восприятия действительности. Это — движение в сторону более глубокого понимания искусства.

Следовательно, путь развития искусства есть путь постепенного углубления художественного познания действительности.

Однако при всей важности познавательной функции искусства и литературы, задачи искусства к ней вовсе не сводятся. Познание действительности в художественном образе не носит исключительно интеллектуального, рассудочного характера. Художественный образ всегда в большей или меньшей степени эмоционально действует на наши чувства, сопровождается оценкой действительности и действует на волю. Искусство в этом отношении своим эмоционально-волевым воздействием мобилизует общественное сознание. В цитированной выше книге профессора Рубинштейна по этому поводу говорится следующее:

«Суждение является основным актом, или формой, в которой совершается мыслительный процесс. Мыслить — это прежде всего судить... Суждение имеет в своей основе действенный характер... Суждение реального субъекта редко представляет собой только интеллектуальный акт в том „чистом“ виде, в каком он фигурирует в трактатах логики. Выражая отношение субъекта к объекту и другим людям, суждение обычно в большей или меньшей степени насыщено эмоциональностью. В суждении проявляется личность, ее отношение к происходящему, как бы приговор ее. Суждение является вместе с тем и волевым актом, поскольку субъект в нем нечто утверждает или отвергает; „теоретические“ акты утверждения и отрицания заключают в себе и практическое отношение». [9]

Это можно проиллюстрировать и на примере художественного поэтического образа. Возьмем отрывок из поэмы Байрона «Гяур». В нем рассказывается, как герой, любовник Лейлы, после насильственной смерти своей возлюбленной бежит:

Какой же всадник там несется
На скакуне во весь опор?
И эхо близлежащих гор
Подков удары повторяет.
Бока крутые скакуна,
Как будто бурная волна
Его недавно омывала.
Уж зыбь на море затихала.
Но всадник мчался молодой,
Его душе был чужд покой.
Хоть облака грядущей бури
Смутят заутра блеск лазури, —
Зловещий мрак души твоей

---

[9] Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Т. 1. С. 359, 360.

Все ж этих черных туч грозней,
Гяур! ..[10]

(Пер. *С. Ильина*)

Вперед, вперед! Я с удивленьем
Следил за странным появленьем.
Как демон мчался он ночной.
Но образ этот, как живой,
Потом в душе моей остался:
И долго после раздавался
В ушах подков железный звон...[11]

(Пер. *С. Ильина*)

Образ Гяура, который скачет на коне, словно преследуемый кем-то, обладает большой эмоциональной насыщенностью; рассказ поэта окрашен его эмоциональным участием. Поэт как бы сочувствует своему герою, как бы погружается эмоционально в его переживания, и это эмоциональное сопереживание находит выражение в известных языковых формах. Поэт не просто рассказывает, не просто констатирует, он взволнованно спрашивает, словно сам не знает, словно сам заинтересован в том, что изображает.

Вспомним пушкинские стихи из «Полтавы», подсказанные этим описанием скачки Гяура:

Кто при звездах и при луне
Так поздно едет на коне?
Чей это конь неутомимый
Бежит в степи необозримой?

Казак на север держит путь,
Казак не хочет отдохнуть
Ни в чистом поле, ни в дубраве,
Ни при опасной переправе.

Тон рассказа здесь также проникнут эмоциональным отношением к рассказываемому, и это выражается во взволнованных эмоциональных вопросах. Эмоциональное напряжение выражается также в повторениях:

Хоть ты укрыл нечистый взор,
Хоть пролетел, как метеор...

Или:

На миг сдержал полет коня,
На миг дал отдых и, звеня...

Наконец, рассказ ведется в настоящем времени вместо прошедшего; будто происходит сейчас, волнуя не только читателя, но и самого поэта.

---

[10] Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1981. С. 11.
[11] Там же. С. 11—12.

Возьмем другой пример такого же рода — описание красоты Марии в «Полтаве» Пушкина. Это не объективный рассказ о физических признаках красоты Марии, о том, что составляет индивидуальность ее лица; это образ идеализированный, содержащий эмоциональную оценку, которая проявляется в ряде поэтических сравнений. Смысл этих сравнений заключается в том, чтобы показать, какая это необыкновенная красавица:

И то сказать: в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.
Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной.
Как тополь киевских высот,
Она стройна. Ее движенья
То лебедя пустынных вод
Напоминают плавный ход,
То лани быстрые стремленья.
Как пена, грудь ее бела,
Вокруг высокого чела,
Как тучи, локоны чернеют,
Звездой блестят ее глаза,
Ее уста, как роза, рдеют. (IV, 181)

Весь ряд этих идеализированных сравнений (как тополь, как пена, как тучи) имеет целью не уточнение описания, не уточнение зрительного образа, а оценку; сравнением с прекрасными предметами дается оценка красоты Марии, причем оценка, носящая эмоциональный характер, украшенная чувствами поэта и передающаяся слушателю.

Приведем также отрывок из первой пьесы молодого Шиллера «Разбойники». Карл Моор — «благородный разбойник», в начале пьесы он студент, потом становится разбойником и вместе со своими товарищами ведет борьбу против общества, мстя ему за несправедливость, совершаемую этим обществом. В первом своем монологе, в корчме, с товарищами за стаканом вина, Карл Моор говорит о том, почему наша жизнь, наша цивилизация пала, измельчала, почему нет теперь настоящих, больших, сильных, свободных людей, нет настоящих, подлинных чувств. Цивилизация развратила человека, сделала его слабым, лишила сил, поработила его. В духе индивидуализма, характерного для эпохи «бури и натиска», Карл Моор взывает к герою, к сильному человеку, который возродил бы людей из того упадка, в котором они живут в условиях современной цивилизации. «О, как мне гадок становится этот век бездарных борзописцев, когда я читаю в моем милом Плутархе о великих мужах древности...

Сверкающая искра Прометея погасла. Ее заменил плаунный порошок — театральный огонь, от которого не раскуришь и трубки... Французский аббат утверждает, что Александр был жалким трусом; чахоточный профессор, при каждом слове подносящий к носу флакончик с нашатырем, читает лекции о силе;

молодчики, которые единожды сплутовав, готовы тут же упасть в обморок от страха, критикуют тактику Ганнибала; желторотые мальчишки выуживают фразы о битве при Каннах и хнычут, переводя тексты, повествующие о победах Сципиона...

Они калечат свою здоровую природу пошлыми условностями, боятся осушить стакан вина: а вдруг не за того выпьешь, подхалимничают перед последним лакеем, чтобы тот замолвил за них словечко его светлости, и травят бедняка, потому что он им не страшен...

Поставьте меня во главе войска таких молодцов, как я, и Германия станет республикой, перед которой и Рим, и Спарта покажутся женскими монастырями».[12]

Этот монолог в своей риторической силе, в своей напряженности как выражение протеста против «чернильного века» звучит не только в рамках сцены, изображающей разговор Карла Моора со своими собеседниками, но он переступает через рампу и обращается непосредственно к зрителю, возбуждая его чувство и мобилизуя его волю.

Или другой пример из юношеской драмы Шиллера «Коварство и любовь». Драма эта написана на социальную, политическую тему. Герой этой пьесы Фердинанд Вальтер — дворянин, офицер, сын президента, фаворита и первого министра маленького немецкого княжества, любит Луизу Миллер, юную мещанку, дочь бедного городского музыканта. Фердинанд выступает носителем великодушной, свободной идеи о природном равенстве людей. Эта новая третьесословная идея, которая вдохновляла передовую буржуазию накануне Французской революции, идея борьбы с сословными предрассудками, воплощается в сюжете драмы именно на примере любви, которая не признает социальных перегородок. Но эта борьба с сословными предрассудками показана в драме не просто как некий объективный конфликт, протекающий в обществе. Фердинанд произносит речи, которые в рамках сцены как будто обращены к его возлюбленной Луизе, но на самом деле адресованы слушателям:

«Хотят разлучить? Откуда у тебя эти мрачные мысли? Хотят разлучить! Но кто же в силах разорвать союз двух сердец или разъединить звуки единичного аккорда?.. Я дворянин? Подумай, что старше — мои дворянские грамоты или же мировая гармония? Что важнее — мой герб или предначертание небес во взоре моей Луизы: „Эта женщина рождена для этого мужчины"?...

А я ничего не боюсь... ничего. Боюсь только, что ты меня разлюбишь. Пусть между нами вырастут целые горы — для меня это лишь ступени, по которым я взлечу к моей Луизе. Бури, насылаемые нам враждебным роком, еще сильнее раздуют пламень чувств моих, опасности придадут моей Луизе еще боль-

---

[12] Шиллер Ф. Избранное. М., 1989. С. 67—68.

шую прелесть... Отринь же страх, моя любимая! Я сам, сам буду тебя стеречь, как дракон стережет подземное золото! Доверься мне! Я буду твоим ангелом-хранителем. Я заслоню тебя от ударов судьбы, приму за тебя какую хочешь муку, капли не пролью из кубка радости — все до одной принесу тебе в чаше любви». [13]

Эмоционально-волевое воздействие, присущее искусству, иногда называют тенденцией, или тенденциозностью, искусства. В этом широком смысле слова тенденциозность — свойство всякого истинного художественного произведения: всякое произведение содержит прямо или в скрытом виде идейно-эмоциональное отношение и оценку. Но тенденциозность бывает двух родов. В одних случаях она непосредственно вытекает из самого художественного образа, из его идейной и эмоциональной направленности. В других случаях тенденция как бы навязана художественному образу извне сознательным намерением автора, не до конца в этом образе воплотившимся. Чаще всего подобная тенденция, появляющаяся как следствие потребности автора открыто заявить о своих убеждениях, свидетельствует о его неумении сделать это в художественно убедительной форме.

Есть, однако, и более узкое понимание термина «тенденциозность», трактуемого как прямое отражение авторских политических и нравственно-идеологических пристрастий. Именно против подобной тенденциозности нередко выступали те, кто отказывал литературе в способности оказывать общественное воздействие и объявлял искусство областью «нейтрального» по отношению к той общественной борьбе, которая происходит в реальной жизни.

Подобная позиция была характерна для многих деятелей искусства Германии в XVIII веке, отражая незрелость общественных отношений в стране. Не случайно именно в это время Кант сформулировал в своем эстетическом труде «Критика способности суждения» (1790) как важнейший закон искусства принцип «незаинтересованности созерцания», «бескорыстности эстетического наслаждения».

Созерцание не заинтересовано тогда, когда мы относимся к произведениям искусства как к игре, которая не требует реального интереса к тому, что является предметом игры. Это сравнение искусства с игрой принадлежит Шиллеру, который в конце XVIII века перешел на кантовские позиции искусства как незаинтересованного созерцания. Подобное направление в искусстве охотно утверждает мысль о том, что искусство должно изображать реальную действительность «объективно», не становясь на сторону ни одной борющейся группы людей. На самом деле такой «объективизм» имеет метафизический

---

[13] Там же. С. 391.

характер: мы знаем, что реальная действительность всегда находится в движении, в развитии, что в ней есть нечто такое, что является исторически прогрессивным, и нечто такое, что противодействует прогрессивному общественному развитию. Следовательно, если художник стремится изображать действительность в точном смысле слова объективно, в ее движении, в ее диалектическом развитии, то он не может оставаться бесстрастным. Между тем сторонники принципа «незаинтересованного созерцания» в искусстве объективное отношение мыслят именно как бесстрастное, изображающее действительность вне всякой оценки, вне всякого отношения к этой действительности.

Такого рода лозунги «объективного», «нейтрального» искусства характерны для европейской литературы второй половины XIX века: так называемое эстетическое движение в Англии, во Франции, в России стояло на точке зрения «искусства для искусства». В этом лозунге есть момент скрытой полемики. «Искусство для искусства» — значит «искусство не для политики», не для общественной жизни; это именно «нейтральное», «незаинтересованное» эстетическое созерцание.

Мы уже говорили о сторонниках идеи «искусства для искусства» в России (см. лекцию 9). Большинство по-настоящему значительных художников слова и в России, и за рубежом отвергали идею «искусства для искусства», ибо эта идея даже тогда, когда она возникла как более или менее осознанная реакция против бездуховности и меркантилизма окружающего общества, ограничивала функции искусства по отношению к реальной жизни. Как всякая форма общественного сознания, литература не только отображает реальность, но и способна активно воздействовать на нее. Художественные образы — не пассивное обобщение действительности, они обладают эмоционально-волевыми элементами, которые позволяют литературе стать активной силой в обществе, воспитывающей и мобилизующей общественное сознание.

Лекция 11

ГРАНИЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Мы говорим о литературе как об искусстве, но литература в широком смысле не только искусство.

Существует, скажем, научная литература, существует вообще более широкое понятие «словесность», частным случаем которой является художественная литература, или художественная словесность. Когда мы изучаем, например, древнерусскую

литературу, нам приходится постоянно обращаться к таким памятникам, как Остромирово Евангелие, Поучение Владимира Мономаха, Домострой. Кто занимается германской литературой, знакомится с готской Библией епископа Ульфилы, т. е. с переводом на готский язык Священного Писания, как с древнейшим памятником германской письменности (IV в.).

Насколько закономерно включение таких произведений в историю художественной литературы? Могут быть разные основания для включения таких памятников в историю литературы.

Во-первых, история художественной литературы — это также и история становления и развития литературной речи. С этой точки зрения, и Остромирово Евангелие, и готская Библия епископа Ульфилы представляют большой интерес и для историко-литературной науки. Во-вторых, если бы даже в этих произведениях не было некоторого элемента художественности в их оформлении, то они все равно представляли бы для изучающего древнюю литературу ценность, потому что вводят нас в культурную обстановку, в которой создавалось древнее литературное произведение.

Но все-таки пока речь идет о том, что нехудожественный памятник древней письменности может служить целям изучения литературного языка или истории культуры. А имеют ли они какое-либо отношение к истории художественной литературы? Тут надо сразу сделать одну оговорку. Я полагаю, что литература, в том числе и художественная, в меньшей степени является только искусством, чем, скажем, музыка, скульптура или живопись. Да и в пределах самой художественной литературы степень «художественности» лирического стихотворения и, скажем, современного реалистического социального романа различна. Стихотворение в целом в большей степени является произведением искусства, больше приближается к музыке или скульптуре, чем современный социальный роман, который, конечно, тоже является художественным произведением, но не только художественным произведением и не целиком, и не до конца и не во всем. Возьмем такой хорошо известный пример, как «Война и мир» Толстого. Это замечательное, величайшее художественное произведение нового времени содержит длиннейшие страницы, в которых Л. Н. Толстой рассуждает о войне. И тем не менее исключить их без ущерба для авторского замысла нельзя. Современный художественный роман терпит, допускает возможность включения в него значительных фрагментов, в которых так или иначе, в той или иной форме писатель прямо высказывает свои суждения об изображаемых им предметах.

Возьмем другой пример — цикл социальных романов Бальзака, его «Человеческую комедию». Два героя, играющие очень важную роль в замысле этого цикла, — это беглый каторжник Вотрен и Растиньяк, молодой человек, который приезжает

в Париж, еще полный всяких идеальных иллюзий, и в конце концов превращается в беззастенчивого, эгоистического карьериста, борющегося за успех в жизни. В его воспитании огромную роль играет встреча с каторжником Вотреном, который критикует буржуазное общество и говорит, что в этом обществе господствует волчий закон, карьеризм, люди борются всеми способами — честными и нечестными — за успех в жизни, и если он, Вотрен — каторжник, сосланный на каторгу, то окружающие Растиньяка люди — такие же преступники, но преступники не изобличенные. Каторжник, который живет среди людей и носит маску добродетельного буржуа, — это, конечно, романтический персонаж, необычный образ. Но тем не менее речи Вотрена, взятые сами по себе, не являются до конца художественным материалом. Они действуют на читателя непосредственно, как известное идеологическое высказывание.

Итак, в художественных произведениях имеются такие элементы, которые чисто художественными не являются. То же можно сказать и о произведениях, которые мы не относим к разряду художественной литературы, например к историческому исследованию или учебнику истории. Научная направленность этих трудов не исключает наличия в них элементов художественности. Не случайно, что то, что мы сейчас выводим за пределы художественной литературы, раньше нередко рассматривалось в ее рамках. Так, например, французы XVIII века говорят об исторических трудах Вольтера как о художественных произведениях. Другой французский просветитель, Монтескье, современник Вольтера, пишет книгу «Величие и падение Рима», которая, в сущности, представляет трактат по истории, но в любой истории французской литературы книга эта присутствует. Согласно принятой во Франции точке зрения на историков XVIII—XIX веков, их произведения входят в историю литературы как своеобразный художественный жанр, жанр исторический. И действительно, элементы, и очень существенные элементы художественности наличествуют во всех исторических трудах Вольтера. Когда Вольтер изображает того или иного исторического героя, когда он изображает ту или иную историческую обстановку, то это изображение художественное, и граница с художественной литературой здесь очень неясная, очень зыбкая.

К вопросу о границах художественного необходимо подойти прежде всего с исторической точки зрения, потому что границы художественного и нехудожественного в литературе, в поэзии на разных этапах развития литературы были различны. Начнем с самой древней, первобытной поэзии.

В своей «Исторической поэтике» академик А. Н. Веселовский говорит, что древнейший вид поэзии — это хоровод, примерно такой же, какой мы и сейчас можем наблюдать в русской деревне. Древнейший вид поэзии — это не эпос, не лирика

и не драма, а хоровая песня-пляска, сопровождаемая мимическим действием, игрой. [1]

Веселовский показывает, что этот народный хоровод в условиях первобытной поэзии, первобытной культуры имеет обычно обрядовое содержание, т. е. содержанием его является народный обряд. Мимическое действие в хороводе представляет собой не игру, а обряд, примером чего может служить весенняя обрядовая поэзия, весенние хороводы. Первобытный человек верит в магию, причем представляет себе, что можно воздействовать на природу, сходным вызывая сходное. Это очень элементарное представление о причинных связях. По старинному обычаю, когда наступала засуха, в деревнях водили девушку по улице, и из каждой избы ее обливали водой из ведра. Этот старинный обряд основан на примитивных магических представлениях о том, что сходное вызывается сходным: как поливают из ведра девушку, так и с неба дождь польет землю. Обрядовая поэзия носит именно такой магический характер. Скажем, племя готовится к войне и пляшет свои военные пляски. Пляски эти изображают победу над врагом: если хорошо сплясать, то враг действительно будет побежден. Или весной, когда готовятся к земледельческим работам, чтобы обеспечить хороший урожай, исполняют песню, сопровождаемую игрой, которая изображает какие-нибудь земледельческие работы. К циклу таких земледельческих песен, связанных с обрядами, помогающими, по народному представлению, добиться лучшего урожая, относится, например, известная песня «А мы просо сеяли, сеяли. . .».

Есть здесь элемент чистого искусства? Нет. Искусство появится в дальнейшем, когда песня потеряет обрядовый смысл и превратится в игру. Тогда выделится элемент художественный, а на древнейшей ступени развития художественный элемент еще связан с элементом религиозным, обрядовым и т. д. Мы имеем здесь искусство, которое Веселовский называет искусством синкретическим (под синкретизмом в данном случае подразумевается слитность, нерасчлененность различных элементов). Хоровая песнь-пляска — прежде всего синкретическое искусство, потому что здесь еще не выделились ни эпос, ни лирика, ни драма; с другой стороны, синкретическое оно еще и потому, что это не только искусство, но какая-то практическая жизненная деятельность, важная для человека (по крайней мере — в его представлении).

Когда мы изучаем народную поэзию, то постоянно имеем дело с обрядовой поэзией. Свадебные песни, например, издавна связаны с обрядом и поются не только для увеселения вступающих в брак и их родственников; согласно старинным представлениям, они являются благословением, необходимым для

---

[1] См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.

того, чтобы брак был счастливым. Нам хорошо известны похоронные песни и похоронные плачи. Замечательные северные плакальщицы, плачи которых записывали фольклористы, плачут ведь не для того, чтобы доставлять нам художественное наслаждение. Для них эти плачи — серьезный обряд, часть жизни человеческой, и вместе с тем они имеют какой-то аспект художественности. То же можно сказать и о заговорах, широко представленных в древней литературе, фольклоре. Русские заговоры необычайно красивы, особенно в своих художественных вступлениях, где описывается, как женщина совершает тот или иной обряд: выходит на крыльцо, поклоняется заре и т. д. Это все очень красиво, но в то же время это художественное произведение, имеющее практическую направленность.

Пословицы и поговорки — выражение народной мудрости. Вместе с тем они — художественные произведения, но произведения, восходящие к тому уровню человеческого сознания, когда мысль человеческая еще не носила отвлеченного характера. Пословица — как раз пример образного познания действительности, художественное произведение, которое вместе с тем является выражением народной мудрости.

Подойдем к этому вопросу с другой стороны. Как выражается философия, в какой форме создается историческое произведение на древних стадиях человеческой культуры? В старинном эпосе рассказ о героях воспринимался как рассказ о факте, который подлинно был в прошлом. Мифологический эпос — это наполовину предмет веры, но выраженный в поэтической форме. Появляется в Греции настоящий историк, Геродот. Но разве Геродот не является вместе с тем художником? Разве история в его изложении не является вместе с тем легендой? Древние греческие философы часто сами писали свои философские сочинения в стихах. Почему? Для более легкого запоминания? Для популярности? Но сейчас философия в стихах показалась бы нам смешной и странной, для нас никакой необходимости в этом нет. Древние же философы создавали свои сочинения в художественной форме, потому что само мышление их носило еще образный характер, в нем образы и понятия были еще неразрывно слиты.

Приведу в качестве примера одного из величайших мыслителей древности — Гераклита Эфесского, создателя диалектики в древней философии. Как Гераклит выражает свое диалектическое понимание природы? «Нельзя дважды войти в одну и ту же реку, ибо одна вода сменяется другой». Так у Гераклита формулируется закон изменчивости всего, что существует на свете. «Все течет, ничто не остается», — в этом изречении обнаруживается один из зачатков диалектического понимания процессов природы. Дальше: «Война — отец всего, царь всего». Гераклит поднимается до понимания противоречия, до понимания борьбы как движущего начала развития. «Люди, — говорит

он, — не понимают, каким образом противоположности согласуются друг с другом. Мировая гармония заключается в сочетании напряжения и ослабления подобно тому, как у лука и лиры (то натягивают, то опускают струну)». «Противодействие сближает. Из противоположностей образуется совершенная гармония. Все возникает благодаря вражде, благодаря войне».

А вот как природа совершает свой круговорот: «Огонь живет смертью земли, воздух — смертью огня, вода — смертью воздуха, земля — смертью воды». В такой форме древнегреческий философ выражает свое диалектическое познание действительности, очень глубокое, но выраженное в художественной, образной форме. Человек еще не научился в области науки мыслить отвлеченно: познавательное сливается с художественным. То же можно наблюдать и в мифах, сказаниях, эпических поэмах.

Слияние художественного и познавательного прослеживается и в древнерусской литературе. Так, «Жития святых» изучаются как один из жанров средневековой художественной литературы, и исследователи придают этому жанру большое значение. Если рассматривать «Жития...» с точки зрения композиции, стиля, образности и т. д., то нет никакого сомнения, что эти произведения, в сущности, — художественная литература, своего рода средневековые романы или повести. Но, с другой стороны, верующие люди читали эти «Жития...» прежде всего из благоговейного, религиозного интереса к святому; написание «Жития...» было актом веры, и в процессе чтения читатель стремился укрепить свою веру. Иными словами, для средневекового читателя это не развлекательное чтение, когда героев литературного произведения воспринимают не как реально существовавших людей и они не являются для него предметом поклонения или моральной нормой для поведения. Здесь снова проявляется то, что эстетическое на ранних ступенях становления литературы еще не дифференцировано от других человеческих функций — религиозной, познавательной и т. д.

Но и на позднейших ступенях развития поэзии бывают моменты, когда по тем или иным причинам оно соединяется с другими, не чисто художественными элементами. Так было в просветительской поэзии XVIII века, в которой получило развитие так называемое дидактическое, поучительное направление. Например, стихотворное послание Ломоносова Шувалову о пользе стекла представляет собой произведение, характерное для эпохи Просвещения, когда основной задачей литературы считалось просвещение людей, а потому поэзия использовалась с прямой поучительной (дидактической) целью. Другой пример — сатира, которая в любую эпоху — и в древнее, и в новое время — объединяет момент искусства с моментом политической или общественной агитации, с моментом обличения нравов общества. Здесь художественные цели объединяются с целями общественными.

Это же мы наблюдаем и в публицистической лирике, хотя бы в стихотворениях Гервега — немецкого поэта предреволюционной эпохи 1840-х годов, в поэтических произведениях Гейне, содержащих прямые призывы к борьбе за свободу. Для этих и подобных стихотворений характерны риторика и патетика, наличие припева-лозунга, имеющего целью непосредственное воздействие.

Наконец, обратимся к роману, тому литературному жанру, который является господствующим в литературе XIX — начала XX века. Многие из них, будь то романы Золя или Л. Н. Толстого, содержат при максимальной художественности в сюжете, в образе и т. д. целый ряд моментов идейного порядка, которые не целиком растворяются в образности (мы уже говорили о тех частях «Войны и мира», в которых писатель ставит вопросы, связанные с войной).

Дифференциация эстетического в литературе есть, следовательно, исторически сравнительно позднее явление и никогда не имеет абсолютного характера. Литература всегда настолько связана с жизнью, что крайняя ее эстетизация означает опять-таки уход в чистое искусство, в эстетизм, литературу, направленную не столько к широким кругам общества, сколько к сравнительно узкой группе профессионалов искусства, которые в первую очередь интересуются вопросами своей художественной профессии, поэтической техники и т. д. Искусство для народа всегда заключает в себе много элементов, которые «искусством как таковым» не исчерпываются. «Искусство для искусства», т. е. искусство, в котором эстетический принцип является доминирующим или единственным, — это по преимуществу искусство для профессионалов. Так, в эпоху символизма на Западе создается поэзия «трудных форм»; например, поэзия знаменитого французского символиста Малларме по своей технической трудности доступна только для специалистов, которые эстетически наслаждаются формами этого изысканного, непонятного для широкого читателя, поэта.

Разрыв между искусством для народа и искусством для избранных обозначается в Западной Европе уже в эпоху Возрождения. В Средние века, конечно, были формы искусства как более народного типа, так и более узкого, сословного типа, например — рыцарское искусство, но принципиальной грани между этими типами искусства еще не было. В эпоху Возрождения искусство образованных людей, ориентируясь на античные образцы высокого искусства Греции и Рима, уже дает основания для разрыва со старым народным, фольклорным искусством, которое продолжает идти в колее того, что создавалось в Средние века. Средневековое искусство непосредственно продолжает существовать как пережиток в разных своих формах в народе, тогда как люди образованные наслаждаются искусством иного типа, связанным с подражанием высоким образ-

цам искусства греческого и римского. Так что если, с одной стороны, эпоха Возрождения имеет высокое, положительное, прогрессивное значение, поскольку на образцах античности оно создает светскую культуру нового общества, светское искусство, эмансипированное, освобожденное от средневекового догматизма, от церковности, то, с другой стороны, на этом искусстве лежит отпечаток таких тенденций, которые его отделяют от народа, которые делают его недоступным широкому читателю,— прежде всего его классицистская направленность. Но дело, конечно, не только в классицистской направленности искусства, а в том, что уже в это время между уровнем образования господствующих классов и народных масс пролегает пропасть. Люди, принадлежащие к господствующим классам, обладают все более осложняющейся системой образования, связанной с ростом культуры, с ростом науки. Культура и наука продолжают оставаться достоянием только господствующих классов общества. Следовательно, для широких народных масс (при всей значимости великих произведений искусства, великих классиков) только в исключительных случаях доступно то, что творит художник на основе высокого уровня образования, высокого уровня культуры. Так создается разрыв между народной и книжной поэзией, разрыв, на который в свое время указал Л. Н. Толстой в трактате «Что такое искусство?».

Из многочисленных и важных проблем теории литературы остановимся еще на одной — на вопросе отбора и оценки литературного материала, на основе которого строится курс истории литературы.

В основном мы ориентируем историю литературы на великих писателей, по крайней мере, на больших писателей. Мы рассматриваем их как выразителей духа своего времени, духа эпохи, как художников, которые в своих произведениях запечатлели существенные черты того или иного этапа исторического развития. Но какого писателя мы считаем великим? В большинстве случаев отбор за нас производит сама история, потому что то, что исторически значительно, то, что выражает историческую мысль, идею, то, что направляет мысли людей, остается в истории как знаменательное. Когда же нам самим приходится решать, является тот или иной писатель великим, мы не решаем этот вопрос путем апелляции к большинству голосов читателей. Голос читателей в данном случае не решающий момент. Известно, например, что в XIX — начале XX века большой популярностью пользовались писатели, которые угождали вкусам читающей публики, а большинство читателей — это были люди, которые при всех преимуществах образованности обладали и существенными недостатками — мещанством, буржуазной ограниченностью. Известно также, что эта публика очень часто с увлечением читала занимательные романы, которые отнюдь не являются верхом художественной зна-

чимости, художественного совершенства. В начале XX века чрезвычайно большой популярностью среди массового русского читателя пользовались, к примеру, занимательные романы Вербицкой, тиражи которых могли вполне соперничать с тиражами книг Короленко или Горького, или даже превосходили их. Вряд ли, однако, на основании этого мы признаем Вербицкую типичным и необходимым элементом для нашей истории литературы, разве что типичным с точки зрения показа тех массовых вкусов читателей, которые делают популярным писателя, льстящего низким инстинктам мещанства.

Значит, не популярность играет существенную роль при отборе имен писателей, включаемых в историю литературы. Гораздо более важное значение имеет положение писателя в историческом процессе, то, насколько совершенно и своеобразно он ответил в своих произведениях на насущные вопросы своего времени, с какой глубиной раскрыл круг мыслей и чувств своих современников.

Однако история литературы отнюдь не сводится к истории жизни и творчества «литературных генералов» (как иногда иронически называют писателей первого ряда). Каждый значительный художник слова делает весомый вклад в литературный процесс, но именно в силу своей значительности он интересен для историков литературы, как и для читателей, прежде всего теми особыми чертами, которые выделяют его из ряда современников и предшественников. Общие же закономерности литературного процесса иногда легче проследить на примере писателей второго ряда. Вот почему историк литературы должен не только интересоваться вершинами литературного развития, но и обращаться к изучению второстепенных писателей и массовой литературной продукции. Второстепенные и даже третьестепенные литературные произведения, которые часто не имеют самостоятельного художественного значения и только эпигонски повторяют образцы, созданные крупными писателями, могут оказаться для нас важным показателем общественных вкусов, настроений эпохи, массовости этих настроений. Если мы интересуемся, например, эпохой «бури и натиска» в немецкой литературе 70-х годов XVIII века, эпохой молодого Гете, когда складывалась немецкая национальная литература, то, конечно, для нас наиболее значительным представителем этой эпохи в области художественного творчества является сам Гете со своим «Вертером», исторической драмой «Гец фон Берлихинген», первоначальным вариатом «Фауста». Гете является наиболее ярким выразителем литературной революции, но именно вследствие того, что Гете — большой, значительный писатель, он поднимается над средним, типичным уровнем своей эпохи. Вместе с тем в числе друзей и соратников Гете были поэты, менее значительные по художественному дарованию, которых современники тоже читали с большим увлечением, и порой современники,

может быть, откликались на их произведения еще более горячо, чем на произведения Гете, потому что по характеру творчества они были на уровне настроений передовых молодых людей того времени. Такие писатели, как драматург Ленц, писавший комедии в духе эпохи «бури и натиска», или Клингер, могут помочь нам понять основные тенденции литературного процесса конца XVIII века. Когда Гете подражает Шекспиру, шекспировской исторической хронике в своем «Геце...», он создает историческую драму, можно сказать, во всей литературе XVIII века уникальную, единственную по глубине проникновения в историю, в своеобразный исторический колорит, общественную проблематику эпохи Крестьянской войны. Следовательно, его понимание Шекспира связано с очень высоким уровнем художественного развития и понимания истории. Если же мы посмотрим, как подражает Шекспиру Клингер, друг молодого Гете, то для него как человека «бурной эпохи» Шекспир интересен прежде всего как творец сильных характеров, и Клингер подражает Шекспиру, нагромождая иногда невероятные трагические конфликты, чтобы показать сильных людей, сверхчеловеческих в своей ненависти, в своей злобе, эгоизме, душевной силе, которые не говорят, а непременно вопят, скрежеща зубами, топая ногами, произнося проклятья, и тем самым выражают свою страстность, силу характера, невероятную с точки зрения бытовой и психологической реальности. Подобная интерпретация Шекспира у Клингера гораздо ниже в художественном отношении, чем интерпретация Гете, но в известном смысле она показательнее, потому что объясняет нам, как воспринимался Шекспир обычными людьми: именно как творец сильных характеров, грубых, неотесанных, необузданных в своих природных чувствах, не искушенных цивилизацией. Это очень типично, очень показательно для понимания именно среднего человека той эпохи.

Приведу пример из собственной литературоведческой практики. В книге «Байрон и Пушкин», стремясь показать общественную типичность пушкинского байронизма, байронических южных поэм Пушкина, я проделал большую работу по собиранию массовой литературной продукции того времени, второстепенных и третьестепенных писателей[2]. Оказалось, что с 1825 по 1840 год, вслед за «Кавказским пленником», «Бахчисарайским фонтаном» и «Цыганами», вышло чуть ли не 200—300 поэм типа пушкинских или байроновских. Поэмы эти давно забыты, может быть, даже в свое время многие из них не были замечены читателями, но все же эта массовая продукция с ее штампами, повторениями, клише, с ее использованием байроновских тем как материала, раздерганного на эффектные сцены, эффектные ситуации, — необычайно показательна для характери-

[2] См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 239—292.

стики посредственного, массового байронизма. Если посмотреть на байронические поэмы Пушкина на фоне этих произведений, то сразу станут более явными те стороны, которые типичны для стиля и мировоззрения романтической эпохи. Как и литературная критика, современная автору, эти второстепенные произведения акцентируют те стороны творчества писателя, которые в его время казались новыми, которые поражали современников, вызывали сочувственную или враждебную реакцию.

Именно поэтому второстепенная и иногда даже третьестепенная массовая продукция имеет весьма важное значение для понимания историко-литературного процесса и входит в круг исследований историков литературы.

В своих лекциях мы коснулись лишь некоторых проблем теории литературы, науки самостоятельной и очень важной. Более подробное, систематическое изложение основных разделов теории литературы не входит в нашу задачу подготовить заинтересованного читателя к осмыслению тех вопросов, с которыми соприкасается каждый, кто обращается к истории литературы как своей будущей специальности или как кругу своих интересов. Мы же обратимся к новому разделу нашей книги, к проблемам поэтики.

Лекция 12

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ. ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК

Мы говорили, что искусство — это образное познание действительности, обобщение в конкретном, чувственном образе. Разные виды искусства различаются по характеру того чувственного материала, из которого строится художественный образ. Изобразительные искусства (орнамент, скульптура, живопись) пользуются зрительными образами; музыка пользуется звуковыми образами; художественная литература или поэзия (слово «поэзия» можно употреблять в широком смысле, не в противоположность прозе, а как особый вид искусства, художественной деятельности) как материалом своим пользуется словом, словесными образами. Вот почему о поэзии часто говорят «словесное искусство», «искусство слова», «художественная словесность». Однако слово является материалом для искусства в другом смысле, чем зрительные или слуховые впечатления, непосредственно воспринимаемые из природы. Слово ведь не есть элемент или явление материальной природы. Слово само по себе уже есть продукт деятельности человеческого сознания, результат обобщения. Слово — это форма мысли, выражение

мысли. Процесс познания действительности, процесс обобщения в человеческом сознании осуществляется с помощью слова, закрепляется в слове. Обратимся к книге С. Л. Рубинштейна по психологии. «Слово, — пишет Рубинштейн, — обозначает предмет (его качества, действия и т. д.), который оно обобщенно отражает. Обобщенное отражение предметного содержания составляет значение слова» [1].

Приведу два-три примера. Скажем, мы употребляем слово «лес». Лес означает известного рода общее понятие. Но это общее понятие, общее представление, лежащее в основе слова «лес», — продукт сложной умственной деятельности. Бывает березовый лес, сосновый лес, пальмовая роща, которую мы тоже назовем лесом; может быть лес около Павловска или лес где-то в другом районе — все это мы называем словом «лес». Значит, наш чувственный опыт, обобщенный в понятии, закрепляется этим словом. Наличие такого слова, как «лес», в нашем языке есть уже результат очень сложного обобщения. Может быть, есть языки, в которых нет слова, обозначающего одновременно и пальмовую, и сосновую рощу, а каждое понятие имеет дифференцированное название. И в нашем языке сохранились некоторые следы того, что когда-то язык не поднимался еще до обобщения некоторых понятий. Так, мы говорим «бык» и «корова», т. е. у нас существуют два разных слова для обозначения самца и самки крупного рогатого скота. Мы можем сказать «волк» — «волчица», т. е. образовать мужской и женский род от одного понятия; но «бык» — «бычица» мы не говорим, а говорим «бык» — «корова», т. е. в языке сохранились два разных понятия о предмете. А когда мы захотим дать обобщенное понятие о корове, быке, теленке, мы скажем «рогатый скот». Но слова «рогатый скот» созданы зоотехникой в сравнительно недавнее время, это новое закрепление нового понятия. Значит, на более низкой ступени развития языка и мысли рогатый скот разного возраста и пола не объединялся в одном понятии, так же, как он не объединялся в одном слове.

Другой пример — прилагательное «зеленый». Но ведь «зеленый» как таковой не существует, существуют только зеленые предметы: зеленый лес, зеленая окраска стены, зеленая лягушка; каждый из этих предметов имеет то особое свойство, которое мы на известной ступени развития нашей умственной деятельности, на известной ступени развития человеческого сознания и тем самым языка отвлекаем от реального предмета как свойство, так что можем уже употреблять слово «зеленый» независимо от того предмета, от которого оно отвлечено. Прилагательные, обозначающие понятия цветов, всегда отвлечены от чего-то конкретного. Например, «голубой» — первона-

---

[1] Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 443—444.

чально цвет, присущий голубю. Но этот цвет, как голубой, может быть отвлечен от голубя и стать общим обозначением цвета.

Или какой-нибудь глагол; скажем, глагол «идет». Нам кажется, что это общее понятие, общее слово представляет нечто само собой разумеющееся. Между тем за словом «идет» стоит очень большая ступень обобщения человеческой мысли, очень высокая работа человеческой мысли, которую многие языки, более примитивные в этом отношении, чем русский, не смогли еще совершить. В этих примитивных языках общего понятия «ходить» не существует, а в отношении человеческого движения существуют разные частные обозначения: например, «двигаться быстро», «ходить медленно», «передвигаться вприпрыжку», «ходить туда-сюда», «бегать». Каждый из этих реальных способов человеческого хождения имеет свое слово, а абстрактного слова как «ходить вообще», независимо от того, ходят ли быстро или медленно, такого слова еще в языке нет. Кроме того, нет такого слова «ходить», которое можно было бы применять и к человеку, и к животному, и к какому-нибудь механизму. Появление такого слова есть результат высокого обобщения. Обобщение это фиксируется в слове и вместе с тем, можно сказать, совершается с помощью слова. Таким образом, слово прежде всего имеет познавательную функцию — обобщения действительности, называния явлений и оформления с помощью этого названия того акта обобщения, который совершает наша мысль.

Вместе с тем слово, обобщая и называя, является в другом своем аспекте средством общения между людьми, при этом тоже средством высоко развитым, потому что есть другие способы общения между людьми — сигналы, которые люди друг другу могут передавать. Языку слов, звуковой речи в этом отношении предшествует язык жестов, ручная речь, обращение с помощью знаков. Язык слов появился на более высокой ступени развития. Жесты же сохранились и до нашего времени как некоторое сопровождение словесного способа выражения.

Слово является не только способом называния и обобщения, не только способом общения, но также и средством воздействия на другого человека, средством мобилизации воли. Это связано с эмоционально-волевым элементом, который сопровождает суждение, сопровождает понятие в реальном человеческом сознании.

Если анализировать слово с точки зрения его происхождения, то почти всегда в основе слова находится образ — в особенности, если это старое слово, а не слово производное, образованное сравнительно недавно в нашем отвлеченном языке. Это связано с тем, что образное познание древнее, чем логическое, понятийное, научное познание. Так же, как мы говорили, что пословицы — выражение народной мудрости, яв-

ляются образными выражениями («Куда конь с копытом, туда и рак с клешней»), еще не обобщенными в абстрактной форме, так и обобщение нашего опыта, заложенное в слове, первоначально является образным. Об этом очень хорошо говорит известный русский лингвист и теоретик языка Потебня. Ему принадлежит много трудов, среди которых особенно известна книга «Мысль и язык», неоднократно переиздававшийся труд по теоретическому языкознанию. Непосредственное отношение к нашей теме имеют его труды: «Из записок по теории словесности» (посмертное издание, 1905 г.) и «Из лекций по теории словесности», которые Потебня читал по этому вопросу в Харьковском университете, где был профессором[2].

Потебня говорит о том, что образное понятие древнее, чем научное, логическое, понятийное, и с этим связано то обстоятельство, что в основе каждого слова лежит образ, который составляет то, что Потебня называет «внутренней формой слова». Образ является внутренней формой слова. Ср. такие примеры: ручка двери, ножка стола, горлышко бутылки, подошва горы. Когда мы называем предмет, которым пользуемся, чтобы открыть дверь «ручкой», то в основе этого обозначения лежит образ: мы сравниваем этот предмет с маленькой рукой. Новому предмету, который у нас появился, мы не даем абстрактного названия. Первое название, которое он получает в практической жизни, — это название, основанное на образе, на наглядном представлении (ручка двери, ножка стола, горлышко бутылки).

В приведенных случаях образное значение слова лежит на поверхности. Но есть случаи, когда нужно опуститься в глубины языка для того, чтобы проследить историю слова, раскрыть тот образ, который лежит в основе отвлеченного понятия. Скажем, в немецком языке есть слово Strahl — луч. Луч — понятие довольно отвлеченного порядка. Но если мы обратимся к древнегерманским языкам, то увидим, что слово Strarl в древненемецком языке или strael в древнеанглийском значит «стрела»; по своему корню это то же слово, что русское слово «стрела». Значит, первоначально для нового и более сложного понятия «луч» было взято понятие из человеческого обихода, образное обозначение «стрела». Лучи — это «стрелы солнца». Такое образное, поэтическое, для нас почти мифологическое представление свойственно первобытному мышлению. С точки зрения Потебни, это внутренняя форма слова, так же как «ручка двери» — маленькая рука. Но в слове «ручка» эта внутренняя форма еще непосредственно ощущается, тогда как в слове Strahl внутренняя форма, или образ, лежащий в основе слова, уже забыт. Образ забывается потому, что в дальнейшем

---

[2] Наиболее существенные высказывания А. А. Потебни по проблемам поэтики см.: Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990.

развитии слово из образного превращается в отвлеченное понятие. «Луч» в науке — это математическое понятие, оно может быть доведено до полной абстракции, до полной научной отвлеченности. Но в его основе лежит образное восприятие.

Еще несколько примеров, заимствованных из книг Потебни. Русское слово «берег» мы сейчас никак не воспринимаем как образное понятие: берег реки, берег моря, берег отлогий, высокий, крутой — во всех частных случаях мы имеем некое общее понятие, зафиксированное в слове «берег». Оказывается, однако, что русское слово «берег» одного корня с немецким «Berg». Следовательно, первоначальное значение слова «берег» — это не любой край суши по отношению к воде, а именно обрывистый берег, горный берег. Вот внутренний образ, внутренний смысл слова. В дальнейшем образное содержание отступает на задний план, и мы имеем возможность применять это слово не только к обрывистому, но и к любому берегу — слово в употреблении обобщилось, стало общим понятием. То же самое относится к слову «голубой»: голубой — цвет голубя, голубой — общее название определенного цвета.

Следовательно, путь развития слова — от наглядного, образного к абстрактному, так же как и исторический путь развития человеческого мышления от наглядного, образного мышления — к мышлению абстрактному, научному.

Потебня говорит, что образное мышление — это поэзия. Следовательно, язык поначалу носил характер более поэтический, тогда как язык научный Потебня называет языком прозы. Проза возникает позднее, чем поэзия. Первоначальный язык человека по своей наглядности, по своей образности ближе к поэзии, тогда как язык прозаический ближе к науке. Но это не значит, что поэзия умирает после того, как появилась наука, после того, как появилась логическая проза.

Мы говорили достаточно подробно о том, какое значение имеет образное, художественное познание с его эмоционально-волевым воздействием на человека и т. д. Следовательно, может быть такое употребление человеческого слова, в котором его образная сторона оживает, в котором его образная сторона используется со специальной художественной целью, как способ художественного, эмоционального воздействия на нас.

Например, мы говорим: «*теплые* чувства», «*холодные* чувства», «*холодный* человек» и т. д. Мы можем сказать «пламенные чувства». Все это образы, но не очень живые. Если мы скажем «сердце пламенеет» или «пожар сердца» (Маяковский), то здесь оживает поэтический образ. Или когда мы говорим: «*горькие* слова», «*горькое* сознание сделанной ошибки», «*горькие* упреки», то в разговорном языке слово «горький» ощущается как понятие, хотя в основе своей это образное выражение. Но если поэт говорит: «Горек мне мед твоих слов», то здесь образная сторона слова оживает. Оно становится спе-

циальным средством художественного воздействия. Следовательно, поэзия как искусство образов широко пользуется образной основой слова.

Разные стороны, имеющиеся в человеческом языке, по-разному используются в зависимости от разных общественных функций языка. Рассмотрение языка с точки зрения его социальных функций, различных способов употребления является очень важным для выяснения того, как пользуется поэзия материалом языка. Слово может быть использовано в разных речевых функциях, разными своими сторонами. Какие функции я имею в виду? Мы имеем разговорный язык, имеем научный язык — как средство научного общения, выражения научной мысли; мы имеем язык ораторской речи, публичной общественной речи; мы имеем язык поэзии, язык литературы. Все это — один и тот же язык, но язык, по-разному используемый в зависимости от цели, для которой мы им пользуемся.

Сравнение языка в этих различных социальных функциях и сделает для нас понятным то, как пользуется языком поэзия.

Возьмем для примера научный язык, наиболее отличный от языка художественного. В научном языке слово в принципе является условным знаком отвлеченного понятия. Мы говорим, например: «Все тела падают». Как использована человеческая речь в таком высказывании? Мы имеем здесь понятие «тела», понятие, состоящее из тех или иных признаков, подлежащее суждения, субъект, говоря языком логики. О телах говорится, что все они падают, т. е. все они обладают тем признаком, который обозначается словом «падение». Следовательно, мы утверждаем, что совокупность признаков, которые образуют понятие «тела», неизбежно имеет тот признак, который выражается словом «падают». Такое суждение можно выразить в виде логической формулы:

S	(субъект) подлежащее	суть	P	(предикат) сказуемое

Значит, о субъекте (тела) мы высказываем суждение, приписываем ему предикат, который обозначает падение. В таком суждении слово является только знаком отвлеченного понятия. Можно в идеале представить научный язык как своего рода математический язык, в котором понятия были бы выражены только знаками: S — P.

Мы говорим: «Тела падают». Однако внешний способ выражения этой мысли в языке для содержания мысли довольно безразличен. Мы можем сказать «все тела падают», можем сказать «всякое тело падает», можем сказать «тела падают все» и т. п. Способ выражения не играет здесь принципиальной роли для внутренней логики суждения. Когда мы стремимся дать формулу научного языка, то мы от него требуем прежде

всего ясности, четкости, однозначности понятия, логического развития понятия в суждении и т. д. К форме словесной мы не предъявляем никаких требований, кроме этой логической ясности, соответственности в выражении.

Конечно, сказанное выше о научном языке означает некоторую его абстракцию. Речь идет не о конкретном научном труде какого-либо ученого, а об известной абстрактно-логической схеме научного языка, потому что в конкретном научном труде ученый может стремиться не только к тому, чтобы дать математически строгое и стройное развитие своей мысли, но и к убедительности, к воздействию на читателя. Выдвигая новую мысль, новую точку зрения, он хочет одновременно воздействовать на нас, убедить нас до конца, он может стремиться и к художественности изложения. Совершенно правильно говорит профессор Рубинштейн, что абстрактное, чисто логическое суждение существует в конце концов только в логической абстракции; только учебник логики рассматривает нашу мысль исключительно с точки зрения ее логического содержания. В живом человеческом сознании мысль теснейшим образом сплетается с чувством, с волей и окрашивается всеми сторонами человеческого сознания. Но если мы будем рассматривать научный язык в абстракции как язык понятий, то в таком языке слово есть только условный знак для логического понятия, безразличное выражение.

Иное дело, когда мы пользуемся словом в публичной, ораторской речи. Здесь слово служит цели эмоционально-волевого воздействия на чувства слушателя или читателя, мобилизации его воли для определенной тенденции, которую имеет данная речь или иная политическая статья.

Издавна способы воздействия публичной речи, в особенности ораторской, рассматривались в риторике. Риторика — это учение о красноречии, наука, которая описывает те методы речевого воздействия, которые употребляет оратор в его речи, публицист и т. д.

Для сравнения ораторской речи с научной можно привести хотя бы начало знаменитой речи римского оратора Цицерона, которую он произнес как консул в заседании римского сената, когда выступил против заговора Катилины. В первый раз публично в сенате, в присутствии самого Катилины, он заговорил об этом заговоре, желая добиться решения сената о срочных мерах для прекращения заговора и наказания его участников. Речь Цицерона имела целью мобилизацию общественного мнения, мнения сенаторов, имеющих решающий голос в этом деле.

«До каких пор, скажи мне, Катилина, будешь злоупотреблять ты нашим терпением? Сколько может продолжаться эта опасная игра с человеком, потерявшим рассудок? Будет ли когда-нибудь предел разнузданной твоей заносчивости? Тебе ничто, как видно, и ночная окраина Палатина, и сторожевые

посты, — где? — в городе! — и опасения народа, и озабоченность всех добрых граждан, и то, что заседание сената на этот раз проходит в укрепленнейшем месте, — наконец, эти лица, эти глаза? Или ты не чувствуешь, что замыслы твои раскрыты, не видишь, что все здесь знают о твоем заговоре, и тем ты связан по рукам и ногам? Что́ прошлой, что́ позапрошлой ночью ты делал, где был, кого собирал, какое принял решение, — думаешь, хоть кому-нибудь из нас это неизвестно?»[3].

В этом отрывке можно заметить целый ряд особых приемов употребления языка, имеющих задачей ораторское, эмоционально-волевое воздействие. Это обращение к Катилине в форме риторических вопросов («риторических» — потому что на эти вопросы Цицерон не ждет никакого ответа; такая форма вопроса заинтересовывает, возбуждает внимание слушателя) способствует нарастанию, усилению эмоционального напряжения.

В описании тревоги в городе тоже целый ряд нарастающих признаков: «Тебе ничто, как видно, и ночная охрана Палатина, и сторожевые посты — где? — в городе! — и опасения народа...». И, наконец, элемент иронии, зловещей иронии по отношению к заговорщику, когда Цицерон говорит: «Или ты не чувствуешь, что замыслы твои раскрыты, не видишь, что все здесь знают о твоем заговоре, и тем ты связан по рукам и ногам? Что́ прошлой, что́ позапрошлой ночью ты делал?..» (т. е. в ту ночь, когда происходило совещание заговорщиков, о котором Цицерон узнал через своих шпионов).

Так перед нами возникает целая система средств воздействия, эмоционально-волевого возбуждения, которые оратор употребляет, обращаясь к своим слушателям.

Теперь небольшой пример художественного языка, художественного воздействия:

В крови горит огонь желанья,
Душа тобой уязвлена.
Лобзай меня, твои лобзанья
Мне слаще мирры и вина. (II, 259)

Это отрывок из стихотворения, говорящего о любви. Если спросить себя, каково логическое содержание этого отрывка, то в прозаической форме его можно выразить очень просто: «Я тебя очень люблю, поцелуй меня поскорее».

Но абсолютно очевидно, что сказанное в прозе совершенно не адекватно, не соответственно значимости этих стихов. А почему? Потому что поэтический язык обладает гораздо большей степенью выразительности. Он передает гораздо глубже, гораздо сильнее в своих образах, эмоционально окрашенных, те чувства, переживания, которые положены в основу стихов.

Конечно, «в крови горит огонь желанья, душа тобой уязв-

---

[3] Цицерон Марк Туллий. Избранные сочинения. М., 1975. С. 134.

лена...» — это в конце концов значит: «Я тебя люблю». Но «огонь желаний», который «горит в крови», любовь, которая ранит сердце, значит гораздо больше, чем «я тебя люблю». Поэтические строки дают гораздо более конкретное, гораздо более полное ощущение того переживания, о котором поэт рассказывает.

Обратимся снова к книге по психологии. Вот что говорится в ней об образных, метафорических выражениях: «В том, что образ обогащает мысль, можно убедиться на примере любой метафоры. Всякая метафора выражает общую мысль... Но метафорические выражения были бы совершенно никчемным украшением и собственно излишним балластом, если бы образ ничего не прибавлял к общей мысли. Весь смысл метафоры — в тех новых выразительных оттенках, которые привносит метафорический образ; вся ее ценность в том, *что* она прибавляет к общей мысли, выражая ее. Метафорические образы выражения общей мысли имеют смысл, только поскольку они содержат больше того, что дает формулировка мысли в общем положении.

Так, если кто-либо скажет: „Моя звезда закатилась", он этим образно передает мысль, допускающую отвлеченную формулировку: он больше не пользуется успехом. Но образное выражение передает еще много дополнительных оттенков ему лишь свойственной выразительности. Оно передает не только голый факт, но и отношение к нему. Сравнение с небесным светилом говорит о том, что с точки зрения говорящего речь идет не о банальной неудаче, а о судьбе человека, в которой было что-то значительное, возвышенное, величавое. Оно оттеняет также момент стихийности, независимость происшедшего от воли человека и этим устраняет момент личной вины. Оно говорит вместе с тем об эпическом отношении говорящего к своей судьбе и постигшим его неудачам ⟨...⟩ Образное, метафорическое выражение и вполне адекватно выражает общую мысль и выходит за ее пределы, вводя дополнительные оттенки и моменты, не заключенные в общем положении. Метафорическое выражение может поэтому служить ярким доказательством как единства общей мысли, понятия и образа, так и качественного своеобразия образа, его отличия от понятия ⟨...⟩ Это положение существенно для понимания художественного мышления» [4].

Сравнивая такого рода поэтическое выражение чувства, как: «В крови горит огонь желанья,/Душа тобой уязвлена...», с прозаическим изолжением той же мысли, мы убеждаемся в том, что в ряде случаев поэтический язык отклоняется от языка прозаического, в особенности если этому прозаическому языку придать сугубо логическую форму. Эти отклонения

---

[4] Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Т. 1. С. 390—391.

языка поэтического от языка прозаического и дают нам лучше всего возможность понять своеобразные приемы использования языка («поэтические фигуры»), которые мы находим в поэзии. Такое сравнение поэзии с прозой, конечно, всегда немного рассудочно и педантично. Когда мы спрашиваем себя, как бы мы выразили в обычной разговорной прозе ту мысль, которую поэт передает в поэтическом образе, то мы немного огрубляем суть дела. Но некоторое условное сравнение с прозаическим способом выражения может быть полезно для того, чтобы ощутить особенности художественной выразительности, особенности художественной речи. Проанализируем с этой точки зрения известное стихотворение Пушкина «Для берегов отчизны дальной...»:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленье страшное разлуки
Мой стон молил не прерывать.

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой... (III, 193)

Содержание этого стихотворения как будто очень просто пересказать в прозе. Поэт расстался со своей возлюбленной. Эта возлюбленная возвращается в свою родную, далекую, прекрасную страну. Поэт любил ее страстно. При прощании она обещала ему свидание. Но там, в этой прекрасной стране, она умерла, и обещание осталось за ней. Поэт ждет этой несостоявшейся встречи.

Что же специфичного в средствах выражения этого стихотворения, в пользовании языком?

Пушкинские стихи обычно производят на нас впечатление большой простоты, ясности, как бы близости к разговорному языку. Но если мы несколько пристальнее всмотримся в них, то увидим, что близость эта все-таки в ряде случаев кажущаяся, что есть и некоторые специфические способы употребле-

ния слов в целях художественного воздействия, которые характерны для пушкинского стиля и которые в прозе ни Пушкин, ни мы не употребили бы.

Начнем с того, что это произведение написано стихами, т. е. подчинено известным метрическим законам, которым прозаическая речь не подчиняется. Стихотворение написано так называемым четырехстопным ямбом. Оно состоит из ряда строчек, из которых каждая нечетная строчка имеет девять слогов («Для берегов отчизны дальной»), а каждая четная строчка восемь слогов («Ты покидала край чужой»). В этих рядах ударения стоят на четных местах:

U ＿́ U ＿́ U ＿́ U ＿́ (U)

Правда, мы не говорим: «Для бéрегóв отчи́зны дáльной», а говорим: «Для берегóв отчи́зны дáльной», т. е. на слоге «бе» ударение отсутствует, но в принципе ударения стоят на четных слогах. На последнем четном слоге, т. е. на восьмом, ударение стоит обязательно; это то ударение, которое стоит в рифме, и на нем ударение никогда не опускается.

Через одну строку, перекрестно, эти стихи связаны рифмами (такая рифма называется перекрестной), т. е., иначе говоря, окончания стихов совпадают, окончания стихов созвучны, начиная с последнего ударения, т. е. с восьмого слога. В нечетных стихах, где мы имеем 9 слогов, 8-й и 9-й образуют созвучие, а в четных стихах, где мы имеем 8 слогов, совпадает только последний, 8-й слог.

. *дáльной*
. пе*чáльный*

Здесь двухсложная, или женская, рифма, как она называется в метрике.

. чу*жóй*
. пред то*бóй*

Здесь рифмуется только один слог, последний, т. е. мужская рифма.

Итак, здесь мы имеем известное гармоническое членение всего стихотворения; ритмическая речь подчинена определенному закону. Но гармоническое, метрическое членение, ритм стихотворения связаны с определенным синтаксическим членением.

Рифма перекрестная, два стиха ($9 + 8 = 17$ слогов) образуют то, что мы называем ритмическим периодом; два периода связаны между собой перекрестной рифмой в строфу. Это метрическое членение повторяется в синтаксическом членении этого стихотворения. Стих заключает в себе самостоятельную синтаксическую группу; период заключает в себе целое предложение.

«Для берегов отчизны дальной» — самостоятельная, законченная синтаксическая группа.

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой —

законченное предложение.

В час незабвенный, в час печальный —

самостоятельная синтаксическая группа.

В час незабвенный, в час печальный —
Я долго плакал пред тобой —

законченное предложение.

Обратим внимание на порядок расположения синтаксических элементов в пределах предложения или в пределах ритмического периода — оно здесь довольно своеобразное:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой.

В прозаическом выражении было бы обычнее: «Ты покидала край чужой для берегов отчизны дальной», т. е. сперва подлежащее, сказуемое и прямое дополнение, а потом обстоятельственные слова. У Пушкина конструкция обратная: сперва обстоятельственные слова — обстоятельство времени и места, а потом подлежащее и сказуемое. Это же повторяется и в следующем предложении:

В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.

Сначала обстоятельственные слова, а потом подлежащее и сказуемое.

И так почти во всем стихотворении. Возникает известная симметрия в расположении синтаксических частей в предложении. Это имеет и специальное художественное воздействие. Если б мы сказали сперва: «Ты покидала край чужой...», — это было бы более абстрактно. Но если стихотворение начинается с обстоятельства места, перед нами сразу встают берега далекой отчизны, т. е. нечто конкретное: симметрическое расположение частей предложения создает бóльшую конкретизацию образной стороны.

Теперь разберем стихотворение с точки зрения употребления отдельных слов.

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой...

В прозе так и говорят. В прозе автор указал бы точнее: ты покидала, скажем, Россию, чтобы отправиться в Италию или Англию.

Кроме того, «берега» здесь употребляются вместо страны; берется часть вместо целого, т. е. поэтическая фигура, которая в теории словесности носит название метонимии. Но эта поэтическая конкретизация, замена более общего, отвлеченного слова «страна» его конкретным признаком вызывает перед нами видение далеких берегов, к которым плывет корабль, увозящий любимую за море. С точки зрения языковой происходит обратный процесс — расширение значения слова «берег» и вместе с тем употребление его в более абстрактном значении.

«...отчизны дальной». В прозе мы не говорим «отчизна», а говорим «родина», «отечество»; «отчизна» — слово поэтическое. Кроме того, «отчизна дальная» — это не обычное сочетание прилагательного, определения с существительным. «Отчизна» — это обыкновенно близкая, родная страна, а здесь «отчизна дальная»; возникает определенный контраст, противоречие между определяемым и определением.

Другой контраст образуют сочетания — «отчизны дальной» и «край чужой». Эти контрасты словесных построений возникают и дальше: «из края мрачного изгнанья» — «ты в край иной меня звала».

Характерно и то, что Пушкин не называет точно ни Италии, ни России. Он поднимает свое стихотворение над уровнем эмпирического, биографического факта, над уровнем реальных подробностей своих отношений к этой женщине, поднимает до чего-то общечеловеческого, типического. Биографическая основа здесь отодвинута, потому что стихотворение поднято до общечеловеческой типичности. Сквозь все стихотворение проходит противопоставление: «край чужой», «отчизна дальная» без того, чтобы эти страны были названы.

Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала...

Далее возникает описание страны, которая не названа:

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды...

В поэтике в таких случаях мы говорим о перифразе: вместо прямого называния предмета — поэтическая перифраза, т. е. описательное выражение. Не просто Италия, а «отчизна дальная», которая здесь описана перифрастически.

Дальше:

В час незабвенный, в час печальный...

Отметим здесь построение, имеющее большую силу эмоционального, лирического воздействия. Можно было бы сказать: «В час незабвенный и печальный», но это было бы менее выразительно. Повторение как бы подчеркивает эмоциональное волнение, создает эмоциональное ударение на повторяющихся словах. Тем более, что здесь не только повторяются начальные слова в полустишиях, но имеет место и синтаксическое повторение — повторяется существительное и его определение, прилагательное, причем каждое из этих двух слов занимает полустишие, так что получается ритмико-синтаксический параллелизм полустиший; полустишия параллельны друг другу и в ритмическом, и в синтаксическом отношении.

Вот другой пример ритмико-синтаксической параллели с повторением, которое также усиливает эмоциональное воздействие:

Твоя краса, твои страданья...

Обратим далее внимание на некоторые другие поэтические приемы:

Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать...

Слово «хладеющие» в прозе не употребляется. В прозе можно было бы сказать «холодеющие» или «похолодевшие». Форма «хладеющие», «хлад» — это церковнославянизм. В пушкинскую эпоху такие церковнославянизмы употреблялись как признак высокой поэтической речи. В русском языке, как известно, существуют такие дублеты слов с одинаковым значением — церковнославянских и русских: хлад — холод, град — город, брег — берег.

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала.

«Лобзанье» вместо «поцелуй», «уста» вместо «губы». Это тоже дублеты высокого языка, связанные с той же церковнославянской стихией.

Дальше:

Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать...

В прозе мы не сказали бы, что «руки старались удержать», ведь дело не в руках — сам поэт хотел удержать возлюбленную. Мы снова имеем здесь метонимическое выражение — употребление части вместо целого. Это словоупотребление придает конкретность образу. Мы представляем себе поэта, который руками старается удержать возлюбленную, цепляется за платье

и т. д., т. е. образ приобретает бо́льшую конкретность, чем если бы мы просто сказали: «Я старался тебя удержать».

Томленье страшное разлуки
Мой стон молил не прерывать.

Не «я молил», но «мой стон молил...».

И дальше:

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала...

Это стихи, которые обладают необычайной, именно Пушкину одному свойственной силой конкретной выразительности. «Свои уста оторвала», т. е. как бы физически оторвала. В этом контексте и слова «горькое лобзанье», которые в обычной речи не употребляются в переносном смысле, здесь звучат необычайно выразительно, образно; мы как бы чувствуем физическую «горечь» этого лобзанья. Кстати, в словах «горькое лобзанье» — тоже контраст, потому что лобзанье в принципе мыслится как сладостное, а здесь вместо сладости горечь, так же как контрастируют слова «отчизна дальная».

В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим...

Опять то же слово «лобзанье».

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.

Пушкин не говорит «умерла», а «заснула последним сном», т. е. употребляет опять-таки поэтическую перифразу. Эта перифраза развивается дальше; но как необычно, как непохоже на прозаическую речь:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой...

Это поэтическое выражение, которое для нас сейчас звучит очень условно, связано с традицией поэтических выражений XVIII века. Мы не говорим так теперь даже в стихах; поэзия наших дней решительно порвала с целым рядом таких условно-поэтических выражений, связанных с классицистской традицией XVIII века.

Подобные условности стиля более заметны на материале для нас экзотическом, непривычном. Когда мы читаем какое-нибудь восточное стихотворение, скажем, принадлежащее классической персидской поэзии, то обнаруживается, что чуть ли не в каждом стихотворении поэт говорит, что он, как влюблен-

ный соловей, воспевает розу, и этот традиционный образ варьируется по-новому многократно. И поэты, и теоретики классической персидской поэзии говорят, что в этом-то и заключается сущность поэзии, что поэтические образы должны иметь определенную традицию. Подобная поэтика чрезвычайно традиционалистична. В этом сущность классицизма, ориентированного на традиционные образцы.

Со времен романтизма мы движемся в сторону все более индивидуального выражения поэтических переживаний, в сторону более оригинального, более непосредственного, личного слова и более точного наблюдения жизни, подыскания для этих наблюдений таких слов, которые бы возможно полнее и глубже отражали наши жизненные впечатления. И Пушкин шел по этому пути. Если рассматривать его поэзию исторически на фоне XVIII века, то путь Пушкина — это путь постепенного освобождения от всякого рода условностей. Но вместе с тем поэзия Пушкина является поэзией высокого классического стиля, которая в преображенном, очищенном виде пользуется целым рядом средств, созданных поэтической традицией XVIII века, поднимая их только на более высокую ступень. Эта классическая поэзия созвучна так называемому архитектурному стилю «ампир», стилю наших классических построек Александровской эпохи. В этом стиле есть своя система художественных средств использования языка. Такое обращение к традиционным элементам поэтического языка придает пушкинской поэзии свойственные ей прозрачность, простоту, придает ей обобщенный, необычайно благородный характер.

Когда я разбираю таким образом пушкинское стихотворение, это не означает, что Пушкин осознавал все значения тех выразительных средств, к которым он прибегал. Истинный художник творит по вдохновению, часто интуитивно выбирая те или иные образы. Но непосредственное художественное творчество поэта живет в определенной традиции, в определенных стилистических формах. Поэтому мы можем разбирать стихотворение Пушкина средствами поэтики, и, как в любом научном сочинении или в любой ораторской речи, мы можем раскрыть те средства, с помощью которых создается то или иное впечатление; так и в отношении поэтического произведения, исходя из своеобразного понимания действительности, которое лежит в его основе, мы можем проследить, какими поэтическими средствами поэт все это выражает.

ТРАКТАТЫ ПО ПОЭТИКЕ. НОРМАТИВНАЯ, СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА. ПОЭТИКА — НАУКА НА СТЫКЕ ЛИНГВИСТИКИ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Поэтикой мы называем науку о литературе как об искусстве, науку о поэтическом мастерстве, науку о поэзии (если употреблять слово «поэзия» в более широком смысле, чем это слово иногда употребляется, как обнимающее всю область художественной литературы), иначе говоря, теорию поэзии.

Всякое искусство имеет свою теорию, более общую, философскую, основанную на общих принципах философии и эстетики, или теорию более техническую, непосредственно связанную с вопросами мастерства (теория музыки, теория живописи, также и теория поэзии). Общие философские, эстетические предпосылки поэтического искусства рассматривает теория литературы. Поэтика же, опираясь на основные выводы теории литературы, изучает систему средств выражения, которыми пользуется поэзия.

Любая наука рождается из практики, как ее осмысление, и преследует на первых порах своего существования непосредственно практические цели. Это относится даже к таким абстрактным наукам, как математика. Известно, например, что геометрия, которую мы сейчас рассматриваем как абстрактную математическую науку о пространственных формах и пространственных отношениях, возникла из практических потребностей измерения, дележа, межевания земли, когда возникла частная собственность на землю.

Это практическое основание имеется и в теории искусства. Если взять, например, теорию музыки, то практическое ее значение ясно без дальнейшего. Музыка — искусство, гораздо более формальное, гораздо более техническое, чем поэзия. Для того чтобы быть музыкантом, нужно овладеть теорией музыки. Без теории музыки невозможно практическое обучение музыке, тем более теоретическое понимание музыкального произведения.

В отношении поэзии это, может быть, не так очевидно, и тем не менее поэтика как теория поэзии возникла из практических потребностей осмысления практики поэтов с целью направить эту практику, обучить поэтическому делу по образцам, принятым за норму, дать критерий для качественной оценки поэтического произведения.

Когда у разных народов возникли поэтики практического характера, носящие характер обобщения опыта, практического

руководства для поэта, то обычно за плечами авторов поэтик стоял бурный расцвет искусства. Поэтики возникали именно как обобщение эмпирического опыта большого художественного направления на классических образцах, возникали как фиксирование нормы, как создание эстетической теории на основе живой практики. Такие поэтики широко распространены у самых различных народов, они существовали в разные века истории поэзии. Для практических поэтик характерны некоторые особенности, которые являются результатом возникновения подобных поэтик из эмпирического опыта, из задач поэтической практики.

Во-первых, эти поэтики носили характер эмпирически-описательный, т. е. в основе их лежало описание, систематизация опыта больших классических поэтов, на произведениях которых строилась такого рода поэтическая теория.

Во-вторых, такого рода поэтики обобщали обычно узконациональный опыт своего народа, даже своего века. Конечно, при узости этого опыта, — узости и в национальном, и в историческом смысле, — поэтики эти приобретали характер догматический, потому что обобщаемый опыт ни с чем не сравнивался, не было исторического подхода.

В-третьих, такого рода поэтики всегда имели нормативный, оценочный характер, т. е. их задача заключалась в том, чтобы на образцах, принятых как классические, построить норму, сформулировать законы, правила сочинения стихов, и с точки зрения этой нормы оценивать то, что делается в области поэзии.

В-четвертых, такого рода поэтики носят практический, можно даже сказать, педагогический, рецептурный характер. Их задачей является научить писать стихи, научить писать литературные произведения на основании норм и правил, отвлеченных от классических образцов.

Наконец, поэтики такого рода имеют по преимуществу технический характер. Речь идет об обобщении художественного опыта в области мастерства, в области техники, о преподании норм писания стихов с точки зрения техники. Это последнее замечание надо принять с известной оговоркой, потому что в иные эпохи, в иных художественных направлениях такое обобщение практического опыта могло носить и более философский характер, могло сочетаться с более глубокой эстетической, философской теорией поэзии, которая всегда наличествует и в практической поэтике. Речь идет только о том, насколько сознательно автор поэтики относится к эстетической теории, лежащей в основе его поэтики. Иногда при такой технической направленности осмысление эстетики, которая всегда стоит за техникой, может быть менее четким, менее осознанным; в других случаях мы имеем более сознательное осмысление тех общих начал, которые лежат в основе поэтических правил, но

осмысление тоже догматическое, не могущее выйти за пределы своего опыта, не умеющее сравнивать и, следовательно, не стоящее в отношении этих явлений на исторической точке зрения.

Такого рода поэтики, многочисленные у разных народов в разные века, заключают в себе много ценных, полезных практических наблюдений, и если обратиться, скажем, к критике с вопросом о том, как современники судили о поэтическом произведении, оценивали его, то их собственный взгляд может помочь раскрыть тенденции поэтического произведения, его направленность и т. д. Тем с бо́льшим вниманием должен относиться историк литературы и к поэтике, к поэтическим теориям того времени, которое он изучает, потому что в них он обнаружит попытку привести в систематическую теоретическую форму практический художественный опыт данного времени.

При этом, однако, надо помнить, что такого рода поэтики не имели обычно никакого сравнительно-исторического горизонта, следовательно, они не могли оценивать с исторической точки зрения вещи, о которых в них говорилось. Для них образцы, на которые они ориентируются, тот опыт, который они обобщают, являются единственными известными им фактами, и, следовательно, все суждения о поэзии в таких поэтиках являются узкодогматическими.

Каково же содержание этих практических поэтик? Обычно в них мы встречаемся с тремя основными разделами.

Первый из них — это *метрика,* вопросы стиха, т. е. те вопросы, в которых рецептура, совет, указание особенно нужны; здесь мы имеем описание стихосложения, размеров, строф и всего, что относится к метрической форме стихотворения.

Второй раздел принято называть *стилистикой*, т. е. учением о поэтическом языке. Здесь тоже решаются технически очень важные вопросы: как поэзия пользуется языком, каковы особенности поэтического словоупотребления.

И, наконец, третий раздел можно назвать *теорией литературных жанров.* Жанры, или, употребляя русское слово, виды, — это типы, виды поэтических произведений: например, эпопея, ода, элегия, комедия, трагедия. Учение о поэтических видах почти всегда содержится в практических поэтиках, потому что, обобщая опыт классиков данной литературы, поэтика говорит, что эпическая поэма пишется так-то, комедия имеет такие-то особенности, ода пишется таким-то слогом и такими-то стихами, должна иметь такое-то содержание, притом все это — технически и рецептурно.

Вопросы поэтического языка, вопросы стилистики связывают такого рода поэтику с грамматикой. Поэтому очень часто в практических поэтиках имеются разделы, связанные с вопросами грамматики. Но, конечно, здесь речь идет не о грамматике сравнительно-исторической, не о той научной грамматике, которая сложилась в XIX веке, а о грамматике практического

характера, о грамматике, которая учит, как правильно употреблять слова, какие формы словоизменения, словообразования, синтаксиса и т. д. неправильны, — следовательно, о грамматике, которая нормализует язык, о нормативной грамматике.

Особенно часто раздел, посвященный стилистике, в таких поэтиках граничит с вопросами о литературном языке. Проблема создания литературного языка как письменного общенационального языка, проблема, которая возникает на определенной ступени исторического развития, теснейшим образом связана с проблемами поэтической речи, с проблемами создания поэзии. Поэтому очень часто в поэтиках затрагиваются вопросы, связанные с теорией литературного языка, с тем, как грамматисты того времени представляют себе нормы, законы литературного языка, его отличие от диалектов, от разговорного просторечия и т. д.

Нужно указать также на давнюю связь, которая существует между поэтикой и риторикой. В известных нам риториках, представляющих учение об ораторском красноречии, наиболее важная часть посвящена стилистике ораторской речи, т. е. рассмотрению тех языковых приемов, которые оратор употребляет с целью большей убедительности: повторения, риторические вопросы и т. д. Иными словами, стилистика ораторской речи как бы соседствует с вопросами поэтической стилистики.

Конечно, здесь возможно дать лишь очень краткий и неполный обзор практических поэтик, которые возникали в разные эпохи у разных народов.

Прежде всего мы должны упомянуть об интересных поэтиках, которые создавались в культурных странах древнего и средневекового Востока. Богатейшие поэтики Индии были созданы на основе санскритской поэзии. В древней Индии существовала высокоразвитая философия, и индийские поэтики ставили очень сложные вопросы философии и эстетики, на которых базировали свои практические советы поэтам. Свою систему поэтик имел, конечно, и Китай [1].

На Востоке в Средние века особенно интересны многочисленные поэтики, появившиеся в странах мусульманского мира: в арабских и персидских средневековых поэтиках тщательно разрабатывается метрика, возникает специальная терминология для всех фигур поэтического стиля, дается описание различных стихотворных жанров. Так как персидская средневековая классическая поэзия в конце концов застыла в неподвижных традиционных формах, с ориентировкой на произведения вели-

---

[1] Характеристику индийской поэтики см.: Алиханова Ю. М. Теория поэзии // Культура древней Индии. М., 1975; Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987; О китайских поэтиках см.: Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М., 1979.

ких классиков персидской литературы, то, конечно, такая техническая разработка особенностей этой классической поэзии достигла там большого совершенства, но совершенства формального, описательного, эмпирического [2].

Если мы обратимся к европейскому и, в частности, западноевропейскому миру, который нас ближайшим образом интересует, то истоки поэтик лежат для него не в поэтиках Востока, а в античных поэтиках. Здесь прежде всего надо напомнить знаменитую поэтику греческого философа Аристотеля, которая имела очень большое влияние на развитие идей поэтики на Западе. Поэтика Аристотеля дошла до нас не целиком, а только в отрывках, которые в основном касаются трех вопросов. Вначале идет общефилософское рассуждение о смысле искусства, о смысле поэзии, причем и поэзия и искусство определяются как подражание природе. После общефилософских принципов говорится о двух важных вопросах: о трагедии и об эпосе. Аристотель целиком ориентируется на греческую поэзию эпохи расцвета. Он систематизирует опыт греческой поэзии. Несмотря на то что Аристотель — великий философ-эмпирик, с широчайшим кругозором в области естественных наук, за пределами греческой поэзии он не знает и не признает другой литературы. Обобщая эмпирический опыт греческой литературы эпохи расцвета, он объявляет его нормой и выводит из этого опыта законы искусства [3].

Вторая известная поэтика, правда, гораздо менее значительная, хотя также оказавшая влияние на последующие теории поэзии Запада, принадлежит латинскому поэту Горацию, автору любовных од, поэту эпохи Августа. Он написал стихотворную поэтику, дидактическое послание к друзьям, под названием «Послание к Пизонам», которое в стихотворной форме излагает принципы поэтического искусства [4].

В античном наследии сохранилось также большое число риторик, поучений ораторскому красноречию. В этих старых учебниках риторики мы находим греческую и отчасти латинскую терминологию в области стилистики, которой мы пользуемся до сих пор, характеризуя поэтический язык. В частности, такие слова, как «метафора», «метонимия», «эпитет», названия различных поэтических фигур, заимствованы нами именно из античных риторик. Среди авторов такого рода риторики отметим Аристотеля, знаменитого римского оратора Цицерона и, наконец, Квинтилиана (I в. н. э.), которому при-

---

[2] См.: Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика. М., 1983; Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы. М., 1960.

[3] См.: Аристотель. Поэтика. Риторика//Аристотель и античная литература. М., 1978.

[4] См.: Гораций. К Пизонам // Гораций. Оды. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 383—395.

надлежит особенно влиятельное сочинение об ораторском искусстве[5].

Вот важнейшие из античных поэтик и риторик, которые потом имели очень большое влияние на европейскую мысль.

Средние века не продолжали античной традиции. Средневековые поэтики создавались на основании нового поэтического опыта. Хотя литературная традиция античности не оборвалась, хотя в монастырях Средневековья и читали античных авторов, толкуя их с точки зрения христианского мировоззрения, но все-таки христианский феодальный мир имел совершенно иное мировоззрение, иной общественный опыт. Античная традиция на время прерывается, и, в частности, в области поэтики возникают поэтические трактаты на основании собственных наблюдений над средневековой поэзией.

О том, что эти поэтики возникают в чисто местных условиях и на основе местного опыта, без связи с античной традицией, свободно обобщая свой собственный опыт, свидетельствует древнескандинавская поэтика, которая переносит нас в культурный мир, лежащий в стороне от античного искусства.

Эта поэтика принадлежит знаменитому древнеисландскому скальду (т. е. дружинному певцу) и вместе с тем историку и крупнейшему общественному деятелю исландской народной республики того времени — Снорри Стурулсону. Этот прозаический трактат о поэзии называется «Младшей Эддой», в отличие от «Старшей Эдды», которая является собранием древних эпических песен. Время написания «Младшей Эдды» — 1222—1225 годы.

Как уже говорилось выше, Снорри был скальдом. Скальдами у древних скандинавов, в особенности у древних исландцев, назывались дружинные певцы скандинавских конунгов, которые сами были членами дружины и в песнях своих воспевали подвиги дружинников. Обычно это боевые песни, в редких случаях песни личного характера, любовные песни. Боевые песни скальдов имели свою, очень сложную, поэтическую систему выразительных средств, основанную на традиции. Песни эти складывались скальдами еще в ту пору, когда скандинавы были язычниками (формально скандинавы приняли христианство в 1000 году). Но и после этого в течение двух столетий языческие обычаи, нравы и верования свободно сосуществовали с церковными, христианскими. Миссионеры развивали там свою деятельность очень слабо. Поэзия скальдов целиком строилась на языческой мифологии: так же как древние греки говорили о Зевсе, Аполлоне, так и поэтика скальдов целиком основывалась на именах языческих богов, сказания о которых подсказы-

---

[5] См.: Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972; Античные теории языка и стиля / Под ред. О. Фрейденберг. М.; Л., 1936.

вали поэту целый ряд традиционных образов, традиционных намеков и т. д. Скандинавский бог войны Один считался вдохновителем, учителем скальдов. Значит, упоминания об Одине, о воинственных девах валькириях, о различных божествах скандинавского Олимпа были естественны для языческой поэзии скальдов.

Но в то время, когда Снорри создавал поэтику, старое искусство скальдов уже приходило в упадок, общественные отношения менялись, изменялась идеология — христианство все более и более вытесняло язычество, и, конечно, скальду времен Снорри знать хорошо мифологию, знать хорошо старую поэтику было очень трудно, надо было учиться по классическим образцам своих предшественников. В этих условиях Снорри, будучи замечательным скальдом и в то же время историком, любителем прошлого, пишет книгу, которая должна быть практическим руководством для скальдов. Она состоит из трех частей. В первой части излагаются мифологические предания, делается попытка систематизировать всю скандинавскую языческую мифологию, для того чтобы рассказать скальду те мифы, намеки на которые встречаются в поэзии. В культурно-историческом смысле это для нас чрезвычайно ценный материал.

Второй раздел этого учебника составляет то, что, с нашей точки зрения, можно назвать учением о поэтических образах. Поэзия скальдов обычно пользовалась не прямыми названиями предметов, а поэтическими иносказаниями (метафорическими перифразами). Эти поэтические иносказания имели свое название: они назывались «кеннинг», т. е. образное выражение, которое употребляется вместо прямого названия. Например, в поэзии скальдов говорят не «воин», а «боевой волк» или «боевая мачта»; не «корабль», а «зверь прибоя»; не «море», а «китовый путь», т. е. создается известная традиция образных выражений. Этим образным выражениям, иногда очень сложным, и нужно было учить скальдов.

Образные выражения могут быть и не такими простыми, как «боевой волк». Нередко они основываются на поэтических сказаниях и мифах. Например, золото можно назвать «ноша Грани», «ложе Фафнира» или «волосы Сиф». Все эти образы связаны с известным германо-скандинавским преданием о Зигфриде (скандинавский вариант этого имени — Сигурд) и кладе Нибелунгов, которые пересказывает Снорри. Согласно этой легенде, боги отняли золото у карликов-нибелунгов. Хранитель этого клада проклял его, и потому отнятое у нибелунгов золото переходит от одного героя к другому, каждому из них принося смерть. Сигурд по наущению своего воспитателя кузнеца Регина убивает его брата, оборотившегося драконом Фафнира. После смерти Фафнира Сигурд навьючил золото на коня Грани: отсюда два первые образные обозначения золота, о которых

упоминалось выше. Что касается Сиф, то это скандинавская богиня, у которой волосы были золотого цвета. Так вторая часть, помимо обзора кеннигов, включает и описание тех сказаний и легенд, на которых эти образные выражения основываются.

Наконец, третья часть «Эдды» Снорри посвящена метрике: здесь приводятся образцы поэзии, написанные теми размерами, которые употреблялись скальдами. Сам Снорри был замечательным скальдом, и он пишет большое хвалебное стихотворение в честь норвежского коннунга, состоящее из ста с лишним строф, причем каждая строфа написана особым размером. Произведение Снорри, в сущности говоря, — это каталог строф, употребляемых скандинавскими скальдами [6].

Примерно в это же время на континенте Европы возникает замечательная любовная рыцарская лирика — лирика провансальских трубадуров, французских труверов и немецких миннезингеров. Вслед за ней появляются и теории поэзии. Это происходит преимущественно в эпоху, когда рыцарская лирика уже находится на исходе. В XIII—XIV веках во Франции, в XIV—XV веках в Германии эти поэтические трактаты подводят итог тому, что было сделано в области любовной поэзии, в области метрической формы этой поэзии, ее сюжетов, тем, словесного оформления и т. д.

К произведениям такого рода принадлежит и знаменитый трактат Данте о поэзии, который обобщает опыт той поэтической школы, которая получила название в Италии второй половины XIII века «dolce stil nuova» (т. е. «сладостный новый стиль»). Эта лирика возвышенной, мистически окрашенной любви связана с традицией трубадурской любовной поэзии. Молодой Данте принадлежит к этому направлению как автор «Новой жизни» — сборника любовных сонетов и канцон, посвященных Беатриче.

На основании опыта этой поэтической школы, на основании традиции, в конечном счете восходящей к лирике трубадуров, Данте написал свой известный трактат по вопросам поэтики и поэтического языка, который имеет латинское название «De vulgare eloquentia» («О народном красноречии»; точнее было бы перевести: «Искусство поэзии на народном языке»). Трактат написан около 1305 года. Народный итальянский язык Средневековья здесь противопоставляется ученому, церковному латинскому языку. В трактате Данте прежде всего затрагивает вопросы поэтического языка, имевшие в то время очень важное значение: можно ли писать стихи на итальянском языке, или нужно их написать на средневековом ученом языке — латыни, почему нужно писать на народном языке, как возникли народ-

---

[6] См.: Младшая Эдда / Подгот. О. А. Смирницкой, М. И. Стеблин-Каменского. Л., 1970.

ные языки, как стали употреблять в литературе этот язык, какими диалектами народного языка можно пользоваться поэту? Затем идет ряд вопросов, связанных с поэтикой, с жанрами, с формой, с темами стихов и т. д., т. е. вопросы поэтической техники[7].

Поэтический трактат Данте, как и скандинавская поэтика Снорри Стурлусона, интересен тем, что это — самостоятельные опыты, обобщение творчества большой и плодотворной литературной эпохи, столь же в целом самостоятельные, как и опыт Аристотеля. Впрочем, в трактате Данте появляются и некоторые отголоски античных поэтик. Таково, например, его учение о трех стилях: высоком, среднем и низком. В эпоху Возрождения положение в Западной Европе меняется. Культура Возрождения обращается к античности, преодолевая аскетическое и спиритуалистическое мировоззрение средневековой христианской церкви: античность, и, в частности, античная литература становятся образцовой моделью, на которую опирается ренессансная культура, новая культура светского характера, порывающая с церковными традициями, основанная на культе человека, на идее всестороннего развития человеческой личности, на прославлении природы и ее законов, на которые должны ориентироваться и человек, и все общество.

В этих условиях, когда античная литература становится предметом живого интереса и поклонения со стороны людей эпохи Ренессанса, когда античное искусство становится образцом для художников и поэтов, поэтики этой эпохи также ориентируются на образцы античности. Таким образом, в эпоху Ренессанса совершается переворот в области поэтики, она ориентируется преимущественно на античную традицию.

Ренессанс открывает поэтику Аристотеля, и эта поэтика кладется в основу все новых и новых европейских поэтик[8]. Это особенно отчетливо выступает в эпоху французского классицизма XVII века.

Французский классицизм XVII века имел огромное влияние на все европейские литературы, в том числе в XVIII веке и на русскую литературу. Эпоха классицизма создает свои поэтики со своей теорией поэзии, теорией литературы, ориентирующейся на античные образцы. Конечно, это не простое механическое подражание, не простое механическое воспроизведение античных образцов. По существу, античное наследие творчески изменено, переосмыслено в духе своего времени. Великие драматурги классицизма — Корнель и Расин — создают свои трагедии по образцу древних, используют мифологические и исторические сюжеты античности, но их понимание античности осно-

---

[7] См.: Данте Алигьери. О народном красноречии // Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968. С. 270—304.

[8] См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.

вано на опыте французской поэзии XVII века, на мировоззрении и общественных отношениях того времени; это переосмысление античной традиции.

То же самое относится к тому, как понимают античную поэтику в XVII веке французские поэты-классицисты. Они посвоему перетолковывают Аристотеля и традиции античной поэтики. Так, например, для классицизма характерна мысль, что существует единый и единственный закон прекрасного, основанный на человеческом разуме, и потому одинаковый для всех времен и для всех народов обязательный. Закон искусства, закон прекрасного — закон вечный и неизменный, воплощенный в классических образцах античной классической литературы, и на этих образцах должна учиться современная литература. Это основная идея классицизма — наличие классических образцов искусства, на которых нужно учиться, которые неизменны и вечны в своем значении, поскольку они основаны на человеческом разуме, тоже неизменном и вечном.

Среди поэтических трактатов этой эпохи наибольшей известностью и авторитетом пользовался знаменитый стихотворный трактат французского поэта Буало «Поэтическое искусство» («L'art poétique», 1674), основные положения которого приобрели в эпоху классицизма значение непреложного закона, нормы поэтического искусства, непременных правил искусства [9].

Рядом с Буало может быть назван еще ряд позднейших теоретиков, которые уже в прозаической форме развивали доктрину классицизма [10]. Такого рода трактаты по вопросам поэзии появились в XVII—XVIII веках и в Германии, и в Англии, и в России. Все они ориентировались на античные образцы, исходили из признания существования единого и единственного закона прекрасного, основанного на разуме, и стремились формулировать законы поэтического искусства для всех времен и для всех народов.

В основном речь идет о правилах поэтических жанров: героическая эпопея пишется по образцу Гомера и Вергилия, трагедия должна писаться по законам античных трагедий. Все эти правила незыблемы, все они основаны на высоких классических традиционных образцах. Эта точка зрения стала постепенно расшатываться во второй половине XVIII века и в начале XIX века, в эпоху романтизма, была решительно отвергнута.

Романтизм означает бунт против классицизма, разрушение классицистских правил в области поэтического творчества, провозглашение права поэта на создание форм искусства, не укладывающихся в общепринятые законы, правила, нормы. Эти новые тенденции эпохи романтизма, требовавшего от художника

---

[9] См.: Буало. Поэтическое искусство. М., 1957.

[10] См.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н. П. Козловой. М., 1980.

оригинального творчества, выдвигающие новые, самостоятельные поэтические формы, подсказанные наблюдением над окружающей действительностью, привели к ломке традиции и правил классицистской поэтики. Романтизм широко раздвинул рамки историко-литературного опыта, выдвинув значение исторического и национального своеобразия. Каждый народ, по мысли романтиков, на своем историческом пути создает своеобразные формы прекрасного. Они равноправны и могут конкурировать друг с другом, потому что каждая из них исторически обусловлена. На разных исторических этапах развития человека искусство носило разный характер, и каждая из этих форм искусства законна на своем месте. Следовательно, взамен единого, единственного для всех времен и народов классического идеала искусства выдвигается идея исторического и национального своеобразия, многообразия типов художественного совершенства, обусловленных исторически. Софоклу противопоставляется Шекспир. Софокл — величайший трагик древнего мира, но романтическое искусство открыло Шекспира, творчество которого непохоже на драматургию Софокла, более близко нашему времени и, во всяком случае, имеет равные права с Софоклом.

Немецкие романтики открывают также испанскую литературу. Наряду с Софоклом и Шекспиром предметом увлечения немецких романтиков становится Кальдерон в области драмы, Сервантес с его «Дон Кихотом» в области романа.

По-новому оценивается и средневековая литература. Классицизм относился к Средневековью как к эпохе варварства, суеверия, невежества и т. п. Романтизм открывает для себя своеобразный средневековый мир и вместе с ним литературу, поэзию Средневековья. Ученые знакомятся с творчеством трубадуров, миннезингеров, с героическим эпосом Средних веков, открывают народное творчество — фольклор. Гердер, учитель молодого Гете, утверждает, что книжная поэзия цивилизованных народов суха и рассудочна; существует живое народное творчество, гораздо более непосредственно выражающее чувства живых людей в песенной форме. Народной поэзией он называет творчество народных масс, а также поэзию первобытных народов.

В это же время происходит открытие поэзии Востока. Романтики увлекаются Востоком, переводят восточных поэтов. Гете, например, под влиянием этого увлечения создает свой сборник «Западно-восточный диван» (1819) — собрание стихов, подражающих персидской поэзии. В литературный оборот входит поэзия Востока. Новый поэтический материал открывает художникам этнография. Путешественники и миссионеры приносят сведения о культуре первобытных народов, а следовательно, и о первобытном искусстве. Этнографы рассматривают эту первобытную культуру не как что-то чуждое современной культуре,

а как сохранившиеся до нашего времени ранние ступени развития человеческого общества, через которые когда-то прошли и ныне цивилизованные народы [11].

Расширение кругозора, расширение литературного опыта, освоение и использование всего многообразного, исторически и национально различного наследия человеческого творчества — все это создало предпосылки для новой поэтики: поэтики сравнительно-исторической. Основателем такой поэтики в нашей русской науке и, можно сказать, самым значительным представителем в поэтике мировой явился академик А. Н. Веселовский.

«Историческая поэтика» Веселовского — незаконченный фрагмент, но фрагмент чрезвычайно значительный и в наши дни, потому что идея Веселовского во многом соприкасается с современными идеями и взглядами на вопросы литературы и искусства [12].

Вот что пишет Веселовский об исторических предпосылках своей исторический поэтики. Он говорит о том, что в XVII—XVIII веках господствовал принцип классицизма, ориентированный на образцы античности, на поэтику Аристотеля, на ее истолкование и т. д. В конце XVIII века научный и культурный опыт в этом отношении существенно меняется: «...явился Гердер со своими „Песенными отголосками народов", англичане, а за ними немцы открыли Индию; романтическая школа распространила свои симпатии от Индии ко всему Востоку, и также далеко в глубь Запада, к Кальдерону и поэзии немецкой средневековой старины» [13]. «Поэтические откровения, не предвиденные Аристотелем, плохо укладывались в его рамку; Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь, романтики и школа Гриммов открыли непочатую дотоле область народной песни и саги — Каррьер, Ваккернагель и другие распахнули перед ними двери старых барских покоев, где новым гостям было не по себе...» [14].

Здесь имеется в виду то, что французский классицизм в социальном отношении имел аристократическую окраску, и вот в эти «старые барские покои» входит разночинец, входит «мужик», иными словами, входит народная поэзия со своей мнимой грубостью, входит Средневековье со своим мнимым варварством. Средневековые люди приходят в качестве гостей, и перед ними приходится распахнуть двери барских покоев.

---

[11] См.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980.

[12] «Историческая поэтика» Веселовского была переиздана в 1940 г. под редакцией и со вступительной статьей В. М. Жирмунского. В настоящее время вышло еще одно издание книги (1989), которое уже упоминалось выше.

[13] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 38.

[14] Там же. С. 245.

В этих старых рамках новым гостям пришлось «не по себе», они не укладываются в классицистскую поэтику.

«Поэтика будущего», говорит Веселовский, имея в виду сравнительно-историческую поэтику, над которой он работает, должна быть построена «на массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы и к новой, генетической классификации. Эта поэтика очутилась бы в таком же отношении к старой, законодательной, в каком историко-сравнительная грамматика к законодательной грамматике догриммовской поры[15].

Старое языкознание, старая грамматика строились только на основании данного литературного языка и по преимуществу предписывали нормы, как правильно говорить. А новая грамматика объясняет современное состояние языка из его истории, из сравнения с другими языками, показывающего, как развивались эти языки исторически, и т. д.

Нужна не поэтика, построенная на априорных заключениях, на дедукции, которая выводит поэтику из общих правил, основанных на человеческом разуме, а, по мысли Веселовского, «индуктивная поэтика», основанная на историко-сравнительном принципе.

Итак, мы имеем две ступени развития поэтики: первая ступень — это поэтика нормативная, поэтика практическая, по преимуществу техническая, это те учебники поэтики, которые возникали из поэтической практики, возникали в результате желания обобщить поэтическую практику и преподать правила поэтического творчества в пределах определенных национальных традиций.

Другой круг вопросов содержит поэтика историческая, или сравнительно-историческая, поэтика, которая изучает те же категории поэзии, но в историческом развитии, рассматривая, как те или иные литературные жанры, как те или иные особенности поэтического языка или метрики развивались исторически у разных народов, в зависимости от особенностей культуры этих народов, в зависимости от своеобразных особенностей языка данного народа и т. д. Веселовский был представителем культурно-исторической школы, и для него было ясно, что основой развития поэзии, а следовательно, и основой исторического развития поэтики является развитие общества. Значит, на основе изменения человеческого общества меняется и поэзия, меняется и литература, а следовательно, меняется принцип этой поэзии, поэтика, изменяется поэтический стиль, изменяются поэтические формы в соответствии с изменением, как он говорил, культурно-исторического содержания.

Изменение общественных отношений вызывает изменение человеческого сознания, изменение поэтического творчества, но-

---

[15] Там же. С. 193.

вую идеологию, новую образность, новый поэтический стиль и, следовательно, определяет историческое развитие тех поэтических форм, которые изучает поэтика.

Но создание историко-сравнительной поэтики не снимает задачи создания и поэтики теоретической. Рядом с исторической поэтикой и на основе исторической поэтики должна быть построена и поэтика теоретическая, поэтика, обобщающая исторический опыт, а не пренебрегающая им, как старые теоретические поэтики, учитывающие изменчивость всех сторон поэтического произведения, но в то же время обобщающая исторический мир поэтического творчества разных времен и народов.

Выше уже говорилось, что в поэтике могут быть выделены три раздела: метрика и стилистика, составляющие теорию поэтического языка, и теория литературных жанров.

Теория поэтического языка, охватывающая метрику и стилистику, ближайшим образом ориентирована на вопросы использования средств языка в поэзии. Мы уже говорили о том, что поэзия особым образом пользуется языком для художественного воздействия, для создания художественного образа. Художественный образ в поэзии создается с помощью языка. Поэтому можно сказать, что первый отдел поэтики, ее нижний этаж, должен быть ориентирован на лингвистику. Лингвистические категории должны лечь в основу того, как мы будем классифицировать явления поэтического языка.

Какие же это основные лингвистические категории? Мы можем воспользоваться примерно такой, может быть, несколько схематической классификацией: 1) звуки поэтического языка; 2) слово; 3) словосочетание, предложение. Звуки изучает фонетика; слово — лексика (понятая в широком смысле); словосочетание, предложение изучает синтаксис. Значит, основные разделы теории поэтического языка — поэтическая фонетика, поэтическая лексика и поэтический синтаксис. Иначе говоря, это вопросы использования для художественных целей фонетических фактов (звуков языка), лексических фактов (слова), синтаксических фактов (словосочетания).

Поэтическая фонетика — это то, что мы называем метрикой в широком смысле слова, т. е. это метрика как художественная организация звуков в поэтической речи. Поэтическая речь отличается от прозаической прежде всего тем, что она со звуковой стороны организована, что она подвергается некоторой особой обработке, которая делает поэтический язык в звуковом отношении художественно организованным, способным производить на нас художественное воздействие. Метрическая организация прежде всего отличает стихи от прозы. Но и проза может быть со звуковой стороны в большей или меньшей степени организована.

Художественное воздействие слова, рассматриваемое поэтической лексикой, также может быть весьма разнообразным. Мы

уже говорили, что слово употребляется в поэтическом языке часто не в таком смысле, как в прозаическом. Слово имеет свои значения в поэтическом языке.

Когда мы говорим: «Для берегов отчизны дальной», то слово «берег» здесь употреблено не в том смысле, как в словосочетании «берег реки»; когда мы говорим «*пламенное* сердце» или «в крови горит *огонь* желанья», то слово «огонь» употребляется в данном случае в ином смысле, чем в словах «*огонь* костра».

Наконец, синтаксическое строение стиха, художественного произведения может значительно отличаться от строения прозы. Например, повторения: «В час незабвенный, час печальный...» — это способ синтаксического воздействия, изучаемый в разделе «Поэтический синтаксис». Возьмем другой пример — стихотворение Лермонтова:

Когда волнуется желтеющая нива
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, —

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога... [16]

Здесь мы имеем синтаксический период, в котором каждое придаточное предложение, начинающееся со слова «когда», занимает целую строфу, причем все время нарастает эмоциональное напряжение, отражающееся в интонации и связанное с этим повторением. В латинской риторике этот прием называется climax, т. е. лестница. Период в целом построен так, что вначале идет подъем к вершине, а потом в главном предложении напряжение и интонация падают: «Тогда смиряется души моей тревога,//Тогда расходятся морщины на челе».

Все это относится к области поэтического синтаксиса.

Обыкновенно поэтическую лексику и поэтический синтаксис объединяют под общим названием стилистики. Тогда у нас получается метрика и стилистика как два раздела теории поэтического языка: метрика, касающаяся внешней стороны слова, звуков слова; и стилистика, касающаяся поэтического языка

---

[16] Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954—1957. Т. 2. С. 92.

в его внутренних особенностях, со стороны смысла слов, а не внешней звуковой формы.

Впрочем, слово «стилистика» нередко употребляется и в более широком смысле, включая весь круг вопросов теории поэтического языка, в том числе и метрику, потому что метрика, т. е. звучание слова, теснейшим образом связана со смыслом: без смысла в языке звучания не бывает. Таким образом, метрика включается в общий круг поэтического языка.

На основании этой предварительной классификации можно поставить вопрос о том, как соотносятся лингвистика и стилистика в широком смысле (т. е. теория поэтического языка).

Стилистика базируется на лингвистике, но выходит за пределы лингвистики. Стилистика изучает использование языка в поэзии, следовательно, использование языка с художественной целью, с целью создания художественного образа. Поэт в большинстве случаев не создает в языке ничего принципиально нового, он только по-своему, с художественной целью организует или использует средства языка. Язык дает ему известный арсенал наличных в нем возможностей, и лингвистика изучает язык именно как арсенал такого рода способов выражения. Когда поэт пишет стихотворение, он пользуется этим арсеналом и, как правило, не выдумывает новых специальных поэтических выражений.

То же можно сказать и о синтаксисе поэтических произведений: поэт употребляет те же придаточные или уступительные предложения, те же синтаксические формы, те же падежи, которые существуют в обычной речи. Он их только по-особому использует, по-особому организует, подчиняет их своей художественной задаче, задаче создания поэтического образа.

Это не значит, что в поэзии не существует новообразований, так называемых неологизмов. Иногда поэты создают новые слова, т. е. идут новым, творческим путем. Но это отдельные редкие исключения, и для вопроса о границах стилистики и лингвистики эти исключения не имеют принципиального значения. Основное заключается в том, что поэт черпает из арсенала общих языковых средств и по-особому использует языковой материал с целью создания художественного впечатления. Значит, стилистика объясняет нам, как используются языковые средства для специальных художественных целей.

Если понимать стилистику в широком смысле слова, т. е. включая метрику, то и метрика также не создает новых звуков. Поэзия только по-своему может упорядочить чередование ударных и неударных, может ставить созвучные окончания, создавать рифмы, т. е. она по-своему распоряжается тем арсеналом звуков, который имеется в языке.

Таким образом, стилистика тесно соприкасается с лингвистикой. Можно сказать, что именно здесь обнаруживается глубокая связь лингвистики и литературоведения. Некоторые ис-

следователи даже различают стилистику лингвистическую и литературоведческую. Если первая, анализируя особенности языка поэзии, концентрирует свое основное внимание на сопоставлении этих особенностей с языковой нормой, то литературоведческая стилистика изучает прежде всего эстетическую, художественную функцию всех особенных черт поэтического языка. С этой точки зрения стилистика является одним из важнейших разделов науки о литературе. Нельзя рассматривать литературное произведение как нечто абстрактно-идейное, как если бы художественное произведение ничем не отличалось от философского трактата. Мало осмыслить идею произведения. Вопрос состоит в том, в каких художественных образах конкретизована эта идея? Что делает ее фактом искусства? Историк литературы должен владеть методами стилистического анализа для того, чтобы изучать способы реализации художественного образа. Но было бы ошибкой предполагать, что вопросами поэтического языка целиком исчерпываются вопросы поэтики. Хотя образ в поэзии конкретизован в языке, но он не исчерпывается языком.

Если мы поставим вопрос об образе Онегина, Татьяны, то этот вопрос не относится к области лингвистики, несмотря на то, что образы Онегина и Татьяны воплощены в словах пушкинской поэмы. То же обнаружится, если мы поставим вопрос о сюжете данной поэмы, о том, как этот сюжет построен: последовательность событий, контрасты, конфликты и их разрешение — это все вещи не лингвистического порядка. Они воплощаются в языке, они рассказаны нам с помощью языка, но по сути своей они несводимы к языку.

Следовательно, в искусстве поэзии, в литературе есть такая сторона, которая ни с какой точки зрения не может быть растворена в лингвистике. Это можно сказать о проблемах тематики и композиции художественного произведения. Слова эти понятны сами по себе. Тематика — это то, о чем говорится. Поэтический образ Татьяны и сюжет «Евгения Онегина» одинаково относятся к области тематики, к области поэтической темы пушкинского произведения. Но поэтическая тема всегда как-то построена, всегда дана в движении; тут и проблема контраста, и «завязывание и развязывание узлов», и композиция драмы, и романа, которые отличаются друг от друга.

Это не значит, что вопросы тематики и композиции не относятся к поэтическому языку, к стилистике. Когда мы рассматриваем словарь поэта и говорим, что у поэта встречаются краски, которыми он широко пользуется в своих описаниях, что он очень живописен, то речь идет о тематике, о «словесных темах». Лексика непосредственно связана с тематикой произведения.

С другой стороны, когда на примере процитированного выше стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...»

было рассмотрено его построение и расположение придаточных предложений времени в виде периода, то речь шла о композиции стихотворения. Значит, композиция и тематика тесно связаны с языковыми категориями. Но они относятся и к категориям неязыкового порядка, т. е. проблемы тематики и композиции могут нас занимать в поэтике и независимо от вопросов языка.

Зато лишь в очень малой степени можно говорить об этих аспектах поэтики вне проблемы литературного жанра.

Как можно, например, рассуждать о композиции художественного произведения, не касаясь того, имеем ли мы перед собою драму или роман? Ведь композиция романа и драмы совершенно различна из-за того, что в первом случае мы имеем дело с эпической, а во втором — с драматической формой. И сюжет в драме и в романе будет развиваться совершенно по-разному.

Точно так же и изображение, развитие образа героя, скажем, в «Евгении Онегине» дается совершенно иным методом, чем в чеховских пьесах, потому что одно — драма, другое — роман. Значит, и круг вопросов, которые стоят за пределами поэтического языка, не может быть рассматриваем без теории литературных жанров как особых типов, видов литературного произведения, объединяющих известные моменты композиции с известными моментами тематики.

Это настолько существенная область исследования литературных произведений, что практически вполне удобно различать — как это делали в старых поэтиках — метрику, стилистику и теорию литературных жанров, имея в виду, что в последний раздел мы включим весь тот сложный комплекс вопросов, который поднимается над теорией поэтического языка.

Лекция 14

МЕТРИКА
РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА

Обратимся теперь к метрике как учению о звуках поэтической речи, об организации звуков в художественном произведении как поэтической фонетике[1].

---

[1] Более подробное изложение проблем метрики см.: Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975: Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959; Холшевников В. Е. 1) Основы стиховедения. Русское стихосложение. 2-е изд. Л., 1968; 2) Стиховедение и поэзия. Л., 1991; Гаспаров М. Л. 1) Очерки истории европейского стиха. М., 1989; 2) Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.

Начнем исследование проблем метрики с очень важного вопроса о ритме. Ритм — это закономерное чередование или закономерная последовательность сильных и слабых моментов времени. Чтобы понять ту роль, которую ритм играет в поэзии, нужно сначала поставить некоторые общие вопросы теории искусства, так как ритм — явление, не ограничивающееся только поэзией (о ритме мы можем говорить и в музыкальном произведении).

Искусства вообще можно разделить на две основные группы: 1) пространственные искусства, или, иначе, искусства изобразительные: орнамент, архитектура, скульптура, живопись; 2) искусства музические, как их называли античные теоретики, или временны́е, как их называют сейчас, это — музыка и поэзия.

Разница между этими двумя группами искусств заключается в том, что в искусствах пространственных, или изобразительных, чувственный материал, из которого строятся образы, расположен в пространстве, сосуществует в пространстве (живопись, архитектура, скульптура изображают предметы материального мира, расположенные в пространстве), тогда как в поэзии и в музыке их чувственный материал расположен во времени, т. е. мы имеем перед собой последовательность звуков или значащих слов, следующих друг за другом во времени.

Эта противоположность была впервые отчетливо сформулирована в теоретическом труде по вопросам эстетики известного немецкого критика XVIII века Лессинга. Книга Лессинга называется «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» [2] (Лаокоон — знаменитая античная статуя, и по названию этой статуи названа книга Лессинга, вышедшая в 1766 г.). Исходным примером автор берет изображение Лаокоона в изобразительном искусстве (в скульптуре) и описание того же сюжета в «Энеиде» Вергилия, и устанавливает, в чем разница способов изображения в поэзии и в скульптуре, т. е. в изобразительном искусстве. В этой работе Лессинг впервые с полной ясностью поставил вопрос о различии между изобразительными искусствами и поэзией и высказал мысль, что изобразительные искусства воспроизводят предметы, сосуществующие в пространстве в один какой-то момент времени (портрет или скульптура изображают один момент времени, но предметы, которые они изображают, сосуществуют в пространстве), тогда как поэзия пользуется звуками или звучащими словами, которые следуют друг за другом во времени.

Можно сказать, что есть еще третья группа искусств — искусства синтетические, которые объединяют пространство и время. Это танец, в котором мы имеем движения, построенные

---

[2] См.: Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

в пространстве и вместе с тем развивающиеся во времени; театр — драматическое искусство, где мы тоже имеем зрелище, находящееся перед нами в пространстве и вместе с тем развивающееся во времени, и кино[3]. Это искусства синтетические, объединяющие оба принципа.

Пространственные формы в орнаменте, в архитектуре, в скульптуре упорядочены и гармоничны, потому что подчинены закону симметрии. Симметрия — это тот принцип, который определяет гармоническое закономерное расположение предметов или их частей в пространстве. А искусства, развивающиеся во времени, строятся по принципу ритма. Время упорядочено ритмом. Сильные и слабые моменты времени следуют друг за другом в известном порядке, и это есть ритмическое упорядочение времени. Значит, обе эти группы искусств основаны на разных принципах. Что касается синтетических искусств, то здесь имеются оба принципа. Танец, развиваясь в пространстве, подчинен принципу симметрии, и вместе с тем, развиваясь во времени, он следует известным принципам ритма.

Во всех трех группах искусств есть искусства беспредметные, не имеющие в прямом смысле предметного содержания, а потому более формальные, и есть искусства предметные, которые имеют предметный смысл, изображают какие-то предметы окружающего нас мира. В области изобразительных искусств это особенно ясно. Беспредметным изобразительным искусством является орнамент. Правда, в орнаменте иногда используются разные предметы внешнего мира. Существует, например, орнамент, построенный на стилизованном воспроизведении листьев, или звериный орнамент, но для того чтобы лист или зверь стали элементами орнамента, они должны до известной степени потерять свою предметность, потому что лист в орнаменте — это лист, превращенный в орнаментальную форму, повторяющийся по закону симметрии. Напротив, живопись и скульптура — это искусства предметные, потому что их прямым содержанием являются предметы внешнего мира, которые они воспроизводят, изображают. То же самое в искусствах музических. Музыка дает нам чередование звуков, но вовсе не бессодержательное: звуки музыки имеют глубокое содержание, мы можем говорить о музыкальных образах; но музыкальные образы — это не образы предметного мира, музыка ничего предметного не воспроизводит; музыкальное воздействие на нас — эмоциональное воздействие, воздействие на наши чувства; непосредственно предметного содержания музыка не имеет. Человеческое же слово, поэзия, конечно, отягощены предметным смыслом. То же самое относится к танцу и драме. Хотя танец, как известно из истории первобытной народной поэзии, мими-

[3] К числу синтетических искусств сейчас относят также искусство телевидения.

рует, воспроизводит в обряде какие-то явления действительности, но это воспроизведение в пляске теряет свою предметность, свое предметное содержание, становится схематичным, тогда как драма изображает реальные предметы и события нашей жизни.

Подобное деление потому существенно, что формальный принцип упорядочения пространства и времени имеет разный характер в предметных и беспредметных искусствах. Искусство беспредметное гораздо строже в формальном отношении. Орнамент действительно целиком подчинен принципу симметрии, он содержит какую-нибудь повторяющуюся геометрическую фигуру, на которой он строится. Принцип симметрии является целиком определяющим композиционным принципом орнамента. Если взять живопись и скульптуру, то принцип симметрии здесь тоже имеет большое значение. Скажем, человеческое лицо подчинено принципу симметрии, или в скульптуре прекрасное человеческое тело подчинено принципу симметрии, подчинено какой-то гармонической пропорции. Но симметрия в портрете или скульптуре — только общая форма построения реального предметного содержания. Композиция портрета, композиция скульптуры, изображающей человеческое тело, не строится исключительно по закону симметрии. Единство человеческого лица или единство человеческого тела связано с тем, что это лицо и тело человека, т. е. это предметное единство, единство, связанное со смыслом, и здесь симметрия будет гораздо более свободной, гораздо менее геометрической. Можно сказать, что здесь гораздо больше выступает эстетический принцип единства в многообразии, принцип противоречивого и сложного единства, как в реальной действительности. Человеческое лицо или человеческое тело подчиняются в какой-то мере, но гораздо более свободно, чем в искусстве беспредметном, принципам симметрической композиции.

То же самое относится к области музических искусств. Если музыкальная мелодия строго подчинена принципу ритма, иногда до конца подчинена ему, то человеческая речь подчиняется принципу ритма гораздо более свободно. Сравним какой-нибудь текст и мелодию романса. Если спеть пушкинское стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла», то мы получим чистую форму ритмического построения, ибо каждый звук в музыке имеет определенную длительность, ритмическое построение песни связано с определенной длительностью ритмических рядов, следующих друг за другом. Если же с этим сравнить ритм декламационный, то стихотворение не укладывается в такие строгие, точные формы; ритм стиха гораздо более свободный, потому что человеческая речь имеет свои законы композиции. Она не является простым чередованием звуков, она имеет значение, и в зависимости от значения меняется темп речи. Очень важен в построении стиха не только ритми-

ческий, но и синтаксический момент, членение на известные синтаксические группы. Синтаксическое членение — это членение по смыслу речи. Следовательно, смысл нашей речи является определяющим композиционным элементом не только в прозе, но и в стихотворении, несмотря на то что синтаксическое членение подчиняется известным ритмическим принципам. Значит, об абстрактном звуковом ритме в стихотворении не приходится говорить. Это ритм, который настолько связан со смыслом построенной и осмысленной человеческой речи, что он гораздо более свободен, гораздо более разнообразен.

Вопрос о происхождении стихотворного ритма, речевого ритма теснейшим образом связан с вопросом о происхождении поэзии. Известно, что поэзия на древних ступенях своего развития была связана с музыкой, с песней. Об этом свидетельствует не только народная поэзия, в которой стихи всегда являются песнями, сопровождаются мелодией, но и более старые памятники античной и средневековой европейской поэзии. Древняя античная поэзия — лирическая и отчасти эпическая — сопровождалась музыкой. Точно так же и в средневековой поэзии, вплоть до лирики трубадуров и миннезингеров, певцов любви, стихи были песнями, которые исполнялись в сопровождении музыкальных инструментов. Стихи эти сочинялись вместе с музыкой, т. е. автор стихов был одновременно и автором мелодии, автором песни. Лишь постепенно средневековый стих освобождается от связи с музыкой.

Это обстоятельство имеет чрезвычайно важное значение для решения вопроса о происхождении ритма стиха.

Еще более древнюю связь всех музических искусств между собою можно установить, если вспомнить, как вообще выделилась песня из первоначального хорового единства. Еще раз напомню теорию Веселовского о хоровой народной песне-пляске, из которой развивается поэзия. В первобытной хоровой народной песне-пляске, сопровождаемой мимической игрой, мы имеем объединение целого ряда еще не разделившихся искусств, то, что называется термином «первобытный синкретизм», т. е. слиянность, недифференцированность [4].

В хоровой песне-пляске, сопровождаемой мимической игрой, сливаются песня, т. е. соединение слов и мелодии, и пляска, т. е. танец, причем пляска эта драматическая, она сопровождается мимической игрой, как в хоровых играх; значит, зародыш драмы здесь тоже наличествует. Все это объединено ритмическим моментом. Чем более древний момент хоровой песни-пляски мы исследуем, тем бóльшую роль играет ритм и тем меньшую — слово. Ритм управляет и песней с ее словами, и движениями пляски и игры. Ритм является основным, ведущим

---

[4] Об этом см.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 155.

моментом. Если такой древний хор слагает песню по поводу какого-нибудь события, то на более древних ступенях основную роль играет не столько слово, сколько эмоциональный припев, возгласы. Текст еще очень малосодержательный, выражающий в возгласах и восклицаниях общее настроение первобытного коллектива, пляшущего и поющего хора. Ритм всячески подчеркивается ударами в ладоши, которыми сопровождается танец, он может подчеркиваться специальными ударными инструментами — бубном, барабаном или бамбуковыми палочками.

Содержанием такой первобытной народной песни-пляски является обряд: мимическое воспроизведение действительности в такой народной игре имеет обрядовый характер и связано с представлением о том, что можно воздействовать на явления природы путем их магического воспроизведения. Скажем, отправляется племя на войну и пляшет военную пляску, чтобы обеспечить себе победу. Или с началом земледельческих работ поют хоровую песню, сопровождаемую мимической игрой, «А мы просо сеяли, сеяли», для того чтобы просо лучше уродилось.

Есть еще один вид первобытных народных песен, имеющих очень важное значение для вопроса о происхождении ритма. Это — рабочая, трудовая песня, сопровождающая трудовые процессы, в особенности процессы коллективные.

Вопрос о роли рабочей трудовой песни в развитии первобытной поэзии и, в частности, в развитии ритма был поставлен немецким экономистом и социологом Карлом Бюхером в известной книге «Работа и ритм» (1902)[5]. Книга К. Бюхера интересна тем, что он собрал огромный сравнительный этнографический материал примеров бытования трудовой песни у разных первобытных, диких и современных европейских народов — народные песни, пляски из разных частей света; Бюхер утверждает, что песня в трудовых процессах, в особенности в примитивных трудовых процессах, играет очень важную организующую роль. Ритм песни автоматизирует трудовые процессы и тем самым облегчает их. Когда тот или иной трудовой процесс совершается ритмически, это облегчает работу. Возьмем хотя бы песню за прялкой; прялка вертится ритмически, песня автоматизирует движения, которые производит пряха, и эта ритмизация движений облегчает и улучшает трудовой процесс. Но особенно важную роль играет ритм в таких коллективных трудовых процессах, когда люди вместе должны выполнить какую-то трудную работу или когда они выполняют эту работу вместе, но не одновременно, а, скажем, чередуясь. При таких тяжелых совместных работах, когда несколько человек вместе поднимают большой груз или бурлаки тянут баржу, нужно производить определенные усилия ритмически. Этому способствует

[5] См.: Бюхер К. Работа и ритм. М., 1926.

песня вроде нашей «Дубинушки». Такая песня, иногда состоящая из простых возгласов, восклицаний, ритмизирует коллективные тяжелые усилия, автоматизирует движения и тем самым облегчает их.

Другой пример, когда мы имеем дело с чередующимися усилиями нескольких людей. Представим себе двух кузнецов, которые поочередно бьют по наковальне тяжелым молотом; их удары должны ритмически следовать друг за другом. Точно так же и при примитивной молотьбе, когда два-три человека молотили хлеб цепами, ударяя по очереди, ритмическая песня должна была организовать этот процесс, придать движениям работающих строгий ритм.

Бюхер обращает внимание на то, что многие работы сопровождаются непроизвольно рождающимися звуками, звуками самой работы. Таковы, например, звуки, которые производят ритмически повторяющиеся удары молота, они маркируют ритм, который управляет песней, а песня, в свою очередь, управляет, организует ритмические движения. Бюхер, таким образом, придерживается мнения, что ритм песни родился из ритма работы, а сама песня родилась из рабочей, трудовой песни, сопровождающей коллективные трудовые процессы.

Как это соотнести с теорией первобытного обрядового хорового синкретизма, которую развивает Веселовский? Дело в том, что обрядовая песня сама по своему содержанию — песня трудовая, так как имеет целью помочь человеческой работе магическим способом. Н. Я. Марр, развивая теорию Веселовского, называет такую обрядовую песню труд-магическим процессом, т. е. это процесс труда, имеющего магическое значение с точки зрения участников обряда[6]. Следовательно, земледельческие обрядовые песни, военная пляска и т. п. воспроизводят труд. Разница заключается только в том, что трудовая песня связана с действительным трудом, тогда как в обряде песня освобождается от реального труда. Хотя субъективно люди, участвующие в обряде, думают, что они заняты важным делом, что они трудятся, чтобы помочь просу расти или чтобы помочь своему племени победить врага, — однако на самом деле воспроизведение трудового процесса в обряде уже не реальный трудовой процесс, а труд-магический процесс. Здесь, следовательно, не труд, а иллюзия труда. Превращение реального труда в иллюзию труда — это путь через обряд к игре, к свободному отношению к теме, которая воспроизводится искусством.

С этим связан и вопрос о ритме. Если ритм трудовой песни реально управляет работой, является еще ритмом, имеющим прямой практический смысл, материальное общественное значе-

[6] См.: Марр Н. Я. Общий курс учения о языке // Марр Н. Я. Избранные работы: В 4 т. Т. 2. М., 1936. С. 84—95.

ние как принцип, организующий движения трудящегося коллектива, то в обряде ритм превращается уже в элемент художественного действия, т. е. высвобождается от прямой связанности с материальной действительностью и становится художественной формой песни-пляски, которая, однако, для ее участников имеет еще обрядовое значение. Ритм приобретает более свободный характер.

В дальнейшем развитии хоровой обрядовой поэзии из хоровода выделяется запевала, который берет на себя ведение текста, потом этот запевала превращается в профессионального певца, а затем и в поэта индивидуального. Этот процесс связан с постепенным разложением родовых отношений, с выделением личности из родового; в этом процессе сначала появляется песня, а затем — стихотворение, и ритм становится все более и более свободным, приобретает форму речевого, декламационного ритма, который отличается от ритма музыкального гораздо более свободной конструкцией.

Обратимся к рассмотрению именно такого декламационного ритма, ритма стиха, независимого от музыки. Ритм стиха основан на закономерном чередовании сильных и слабых звуков речи.

Какие звуки нашей речи сильные и какие — слабые?

Существуют разные системы стихосложения, которые зависят от особенностей языка. Особенности языка подсказывают, какие фонетические элементы могут рассматриваться в искусстве как сильные или слабые.

Есть две основные системы метрики, два типа стихосложения. Первый из них основан на чередовании долгих и кратких, на долготе, на длительности звуков, второй — на чередовании ударных и неударных, на принципе ударности. Тип стихосложения, основанный на длительности, носит название *метрического* стихосложения (слово «метрический» здесь употребляется в несколько ином смысле, чем в слове «метрика»: «метрика» — более широкое понятие). Тип стихосложения, основанный на чередовании ударных и неударных, носит название *тонического* стихосложения (слово «тон» употребляется здесь в старинном смысле для обозначения). От свойств языка зависит, какой принцип — долготы и краткости или ударности и неударности — выступает на первый план.

Для того чтобы появилось стихосложение, основанное на долготе и краткости, нужно, чтобы в данном языке долгие и краткие имели самостоятельное значение. В русском языке нельзя построить стихосложение на долготе и краткости, потому что долгие и краткие в русском языке не имеют фонологического значения, не играют принципиальной роли. Особенности немецкой и английской фонетики определяют иные трудности для построения стихосложения на принципе долготы и краткости. В германских языках долгота и краткость связаны

с моментом ударения, различаются только под ударением. Значит, здесь тоже долгота и краткость не является принципиальным, решающим моментом, тем более, что в этих языках очень сильное ударение. Между тем, в греческом и латинском языках ударение носило другой характер. Оно было музыкальное, а не экспираторное, как в большинстве новоевропейских языков, и не играло решающей роли, а долгота и краткость выступали на первый план. Именно поэтому здесь сложилась метрическая система стихосложения.

Очень важным моментом для стихосложения, построенного на долготе и краткости, является связь с музыкой. Основные законы метрического стихосложения сложились еще в ту пору, когда стих был связан с музыкой. В дальнейшем, когда стих освободился от музыки, законы эти продолжали накладываться на стих. Существовала несколько искусственная манера чтения стихов, связанная с их песенным происхождением, с подчеркиванием соотношения долгого и краткого.

Основной принцип счета сильных и слабых слогов в античной метрике — это соотношение долгого и краткого слова: долгий слог считается равным двум кратким. Из этого следует, что здесь, как и в музыке, долгие, т. е. двойные по времени, ноты могут быть разделены на две кратких, и, напротив, две кратких могут быть объединены в одну долгую, т. е. два кратких слога могут быть заменены одним долгим.

Слог является долгим по природе или по положению. Долгим по природе называется такой слог, который заключает в себе долгую гласную либо дифтонг, считающийся долгой гласной. Долгим по положению считается такой слог, в котором за краткой гласной следуют две согласных; эти две согласные делают слог долгим.

Единица повторности в метрическом стихе — стопа. Стопа, как единица повторности, определяет закон, по которому чередуются долгие и краткие. Долгие и краткие следуют друг за другом с определенной закономерностью. Эта закономерность получает отражение в стопе как единице повторности. Стопа соответствует тому, что мы в музыке называем тактом. Следовательно, стопа — это не реальная единица человеческой речи, как слово, это сочетание долгих и кратких в известном порядке, которое закономерно повторяется, причем такое сочетание не должно непременно совпадать с границей слова, так же как и в песне такт необязательно совпадает с границей слова.

Какие же стопы дает нам античная метрика? Прежде всего это группы двухсложных стоп:

Краткий + долгий ◡ — — ямб;
долгий + краткий — ◡ — хорей.

Назову еще две двухсложные стопы, которые мы не применяем и не можем применять в нашем тоническом стихосложе-

нии, но которые знала античная метрика. Это — стопа, состоящая из двух кратких ◡ ◡, которая носит назвáние «пиррихий»; и стопа, состоящая из двух долгих — —, которая носит название «спондей».

Теперь трехсложные стопы:

один долгий + два кратких — ◡ ◡ — дактиль;
два кратких + один долгий ◡ ◡ — — анапест;
краткий + долгий + краткий ◡ — ◡ — амфибрахий.

(Этот последний случай античные теоретики не рассматривали, а новые теоретики его ввели и для античного стиха и дали ему античное название «амфибрахий», т. е. двоеручный.)

Античная метрика знает и другие трехсложные стопы, но эти стопы не имеют значения для европейской метрики. Античная метрика знает и четырехсложные стопы, т. е. единицей повторности могут быть четыре слога; получается более сложный такт. Но эти стопы также не имеют значения для нашего стихосложения и поэтому не будут здесь упоминаться за исключением, пожалуй, одного лишь типа четырехсложной стопы. Это стопы, которые называются пеонами. Они имеют один долгий слог и три кратких. Пеоны могут быть четырех родов, в зависимости от того, где стоит долгий. Если долгий стоит на первом месте — ◡ ◡ ◡ — пеон первый; если долгий на втором месте ◡ — ◡ ◡ — пеон второй; если долгий на третьем месте ◡ ◡ — ◡ — пеон третий, если долгий на четвертом месте ◡ ◡ ◡ — — пеон четвертый.

Таковы основные стопы античной метрики. Стих заключает определенное количество стоп. В качестве примера можно привести тот стих античной метрики, который имеет наибольшее распространение в наших подражаниях античной метрике, так называемый гекзаметр. Это шестистопный дактиль, т. е. стих состоит из шести стоп дактиля. Шестая стопа более короткая, чем остальные, она состоит из двух, а не трех слогов и представляет собой либо хорей, либо спондей; окончание в стихе часто имеет особое строение. Еще один важный момент в гекзаметре — это его цезура. Цезурой называется обязательное сечение, деление стиха. Длинный стих большей частью распадается на полустишия, делится цезурой, т. е. сечением, на два полустишия — равных или неравных — это зависит от особенностей стиха. Гекзаметр имеет обыкновенно цезуру на третьей стопе, либо после долгого, либо после первого краткого, но только не после второго краткого. Если сделать цезуру на указанном месте, то первое полустишие окажется построено так, что сначала идет долгий, потом краткий — нисходящий размер, а вторая половина стиха должна иметь восходящий размер, т. е. идти от краткого к долгому. Тогда получается некоторая своеобразная симметрия полустиший. Если бы цезура была постав-

лена после третьей стопы, обе части начинались бы с долгого, получилось бы противоборствующее движение.

Скажем стих, которым по-гречески начинается «Одиссея»:

ανδϛε μοι εννζπε μουδε πολυτϛοπυν οζ μαλα πολλα...

В известном переводе Жуковского этот стих звучит так: «Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который...»

Когда мы воспроизводим гекзаметр на русском языке, то, как всегда при переводе античной метрики на нашу, мы заменяем долгие ударными, краткие неударными. Я привожу гекзаметр, потому что по правилам гекзаметра каждые два кратких могут быть заменены долгим. Если два кратких слога заменить долгим, вместо дактиля получится спондей, т. е. двухсложная стопа, состоящая из двух долгих. Значит, в гекзаметре дактиль может быть заменен спондеем.

На принципе долготы построена также метрика и некоторых восточных народов, например арабская и персидская. Здесь музыкальное ощущение длительности еще сложнее, чем в античной поэзии. Арабская и персидская метрика различает три ступени долготы — краткие, долгие и полуторные долгие. Полуторными долгими являются долгие гласные, за которыми следует группа согласных.

Второй тип стихосложения — тоническое — основан, как уже говорилось, на чередовании ударных и неударных слогов. Мы имеем три основных вида тонического стихосложения, которые встречаются в истории русского, немецкого и английского стиха (французский в этом смысле более ограничен в своих возможностях). Первый тип — чисто тонический стих, или, иначе говоря, акцентный стих; второй тип — силлабо-тонический стих; третий тип — силлабический стих. «Syllaba» по-гречески и по-латыни значит слог. Следовательно, силлабический стих — «слоговой»; силлабо-тонический построен на сочетании принципа счета слогов с принципом ударности; чисто тонический основан только на принципе ударности. Стих силлабо-тонический — это классический русский стих.

Приведем примеры всех типов тонического стихосложения и поясним их различия.

Чисто тонический, или акцентный, стих основан только на счете ударений; число слогов между ударениями может быть различно, является переменной величиной. Мы можем написать формулу этого стиха таким образом:

$$x \overset{\prime}{—} x \overset{\prime}{—} x \overset{\prime}{—} x$$

Три ударения определяют характер стиха. Между ними может быть разное число неударных: $x = 0, 1, 2, 3 \ldots$ и т. д. Практически в русском чисто тоническом стихе, которым пользуется наша книжная поэзия, число слогов между ударениями равно либо одному, либо двум. Значит, дело сводится к тому,

что между ударениями могут стоять то один неударный, то два неударных слога. Постоянного числа неударных между ударениями, так чтобы были ямбы и хореи, при этом не получается. Примером такого рода стиха могут служить многие стихотворения поэтов XX века. Тот необычный ритм, который имеется в стихах Блока, отличая их на слух от пушкинских ямбов, состоит в том, что это чисто тонический стих, или дольники, т. е. стих распадается не на стопы, а на неравные по числу слогов доли, объединяемые ударениями:

Потемнéли, | поблéкли | зáлы.
Почернéла | решéтка | окнá.
У дверéй | шептáлись | вассáлы:
«Королéва, | королéва | больнá». [7]

Число неударных между ударениями меняется, величина эта не постоянная.

На том же принципе дольников, т. е. акцентного стиха, построены некоторые стихотворения Гейне:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.
Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein. [8]

Блок в своем переводе точно воспроизводит этот ритм:

Прохладой сумерки веют,
И Рейна тих простор;
В вечерних лучах алеют
Громады дальних гор. [9]

В немецкой поэзии этот тип стиха идет от немецкой народной песни. Вообще в германских языках — сильное ударение, поэтому число неударных не имеет особенно важного значения. В старонемецком употреблялся чисто акцентный стих. Позднее под влиянием латинского и французского был введен счет слогов, но народная поэзия продолжала пользоваться свободным акцентным стихом. Такие поэты, как Гете и Гейне, подражавшие народной песне, стали снова вводить акцентный стих в ученую поэзию. Блок в этом отношении в значительной степени находился под влиянием Гейне, его песенного стиха, хотя в России была и своя собственная традиция: в XIX веке появляются отдельные примеры чисто тонического стиха, а в эпоху

[7] Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1960. С. 263.
[8] Heine H. Heines Werke: In 5 Bd. Bd 1. Gedichte. Berlin; Weimar, 1964. S. 56.
[9] Блок А. А. Собр. соч. Т. 3. С. 378—379.

символизма русский стих все чаще и чаще применяет эту систему стихосложения.

Третий вид тонического стихосложения — силлабо-тонический стих, т. е. классический русский стих. В приведенной выше формуле мы сделаем x постоянной величиной, скажем, сделаем $x = 1$, и тогда получим:

| ∪ –́ | ∪ –́ | ∪ –́ |

Между ударениями постоянное число неударных. Такой стих можно разделить на повторяющиеся единицы, т. е. получить опять стопы, но не метрические, основанные на длительности, а стопы, основанные на ударности и неударности. Следовательно, в силлабо-тоническом стихе мы имеем единицей повторности тонические стопы.

Какие же стопы имеются в нашем стихе?

Самый распространенный у нас размер — ямб, в особенности четырехстопный; ямбом написано большинство русских стихов:

∪ –́ Мой дя́дя са́мых че́стных пра́вил... [10]

Затем хорей:

–́ ∪ Мча́тся ту́чи, вью́тся ту́чи...

Следующий размер — дактиль:

–́ ∪ ∪ Тя́нутся по́ небу ту́чи тяже́лые
Пу́сто и се́ро вокру́г...

Это четырехстопный дактиль.

Пример амфибрахия:

∪ –́ ∪ Над тру́пами ми́лых свои́х сынове́й
Стоя́ла в слеза́х Ниобе́я...

Анапест:

∪ ∪ –́ Что ты жа́дно гляди́шь на доро́гу?..

Надрыва́ется се́рдце от му́ки...

Здесь дан пример трехстопных анапестов. Но число стоп не связано со строением стопы. И ямбы, и хореи, дактили, амфибрахии, анапесты могут быть двух-, трех-, четырех-, пятистопными. Но стих имеет некоторую границу, связанную с нормальной границей нашего дыхания, с нормальной границей синтаксических групп. Поэтому стихов более длинных, чем шести-

---

[10] Любопытно, что в каждом слове этого стиха ударение на первом слоге — каждое отдельное слово образует хорей. Но, как уже говорилось выше, счет ведется по стопам, и границы стоп, как в этом случае, могут не совпадать с границей слов.

стопный, не бывает, причем длинные стихи — пяти- и особенно шестистопные — обыкновенно делятся цезурой на две части, т. е. имеют постоянный словораздел.

Очень важный момент в силлабо-тоническом стихе заключается в том, что в двухсложных размерах — ямбе и хорее — не всегда наличествует то ударение, которое требуется с точки зрения метра.

В четырехстопном ямбе нередко пропускаются ударения. Безусловно обязательным является ударение последнее, которое стоит в рифме. Если его пропустить, метр стиха будет нарушен, не будет рифмы и т. д. Все прочие ударения — первое, второе, третье, т. е. ударения на втором, четвертом, шестом слогах, могут пропускаться. Особенно часто пропускается ударение на предпоследней стопе, поскольку последняя стопа имеет обязательное ударение. Приведем примеры из разных стихотворений. Примеры пропуска ударения на шестом слоге, т. е. третьей стопе:

Когда́ не в шу́тку занемо́г...

Беле́ет па́рус одино́кий...

Примеры пропуска ударения на четвертом слоге, т. е. на второй стопе:

Вздыха́я, подноси́ть лека́рство...

Мы не говорим «Вздыха́я, подноси́ть лека́рство»; четвертый слог ударения не имеет.

Взрыва́я, возмути́шь ключи́...

Слог «воз» ударения не имеет, есть ударения только на втором, шестом и восьмом слогах.

Рассмотрим также пропуск ударения на втором слоге, т. е. на первой стопе:

Для берего́в отчи́зны да́льной...

Мы не говорим «Для бе́рего́в отчизны дальной». Или из Лермонтова:

Из городо́в бежа́л я ни́щий...

В четырехстопном ямбе ударение может пропускаться и на двух местах, т. е. четырехстопный ямб может фактически иметь только два ударения. Бывают случаи, когда ударение пропускается на втором и шестом слогах, т. е. первая и третья стопы без ударения, а вторая и четвертая имеют ударение. Получается большая группа неударных слогов с двумя ударениями на симметричных местах.

Из «Евгения Онегина»:

Полуживо́го забавля́ть...

Слова «полуживого» и «забавлять» имеют только одно ударение.

Пример из Тютчева, где два стиха подряд построены по одному и тому же принципу — по принципу пропуска ударения на втором и шестом слоге:

И на порфи́рные ступе́ни
Екатерининских дворцо́в...

От этих пропусков ударений зависит ритм стиха. Это дает четырехстопному ямбу его разнообразие и выразительность.

Еще пример, более редко встречающийся, когда пропускается ударение на двух средних стопах:

Легко́ мазу́рку танцева́л
И кла́нялся непринужде́нно...

(Пушкин)

Здесь ударение на втором слоге, потом большое число неударных слогов и ударение в конце. В строках

Как де́моны глухонемы́е
Веду́т бесе́ду меж собо́й...

(Тютчев)

ударение только в начале и в конце.

Такого рода пропуски ударений — не единственное отступление от метра, которое встречается в русском силлабо-тоническом стихе. Бывают случаи, когда ударения стоят на метрически неударных местах, т. е. на таких местах, где по схеме ударения быть не должно, в ямбах, например, на нечетных слогах. Правда, такие отклонения гораздо более чувствительны для нашего слуха, в гораздо большей степени воспринимаются как нарушение закономерного чередования, и поэтому наличие такого рода отступлений обусловлено особыми обстоятельствами. В русском стихе речь идет исключительно об односложных словах. В этом случае мы менее чувствительны к ударению, потому что односложное слово может быть подчинено соседнему ударному слогу.

Шве́д, ру́сский ко́лет, ру́бит, ре́жет...

Мы не можем проглотить ударение на слове «швед», значит, слово это отступает от метрической схемы, получает ударение на неударном месте. Здесь имеется лишнее отягчение на первом слоге. Благодаря тому, что «швед» — односложное слово, отступление это не так заметно, как если бы было двухсложное слово, потому что на слове «русский» можно сделать более сильное ударение, т. е. уравновесить это отступление. Бывают случаи, когда ударение на первом слоге сопровождается про-

пуском ударения на втором слоге. Получается вроде того, как если бы первая стопа была не ямб, а хорей. Возьмите следующий стих в описании Полтавского боя:

Бóй барабáнный, крúки, скрéжет...

Не «**бой-бá**рабанный, крики, скрежет», а «бóй барабáнный...». Здесь ударение опять-таки на односложном слове «бой»; на слоге «ба», который следует за этим ударным односложным словом, ударение пропущено, т. е. получается замена ямба хореем.

Другой пример:

В чáс незабвéнный, в чáс печáльный...

Мы не говорим «В **час-нé**забвенный...». Конечно, слух человека, чутко воспринимающего поэзию, ощущает здесь перестановку, отклонение от метрического задания, от общей закономерности. Поэтому такое отклонение очень часто приобретает специфический выразительный характер. Слово, поставленное под ударение на необычном месте, для нашего слуха особенно заметно. Пушкин в данном случае этим пользуется.

Или в стихотворении Гете «Рыбак»:

Kühl bis ans Herz hinan...

Слово «kühl» приобретает необычайную выразительность именно потому, что оно поставлено на такое место, где ударение особенно заметно.

Конечно, и в таком случае, как «бой барабанный, крики, скрежет», хореическая стопа не означает хореического слова, т. е. в русском стихе не встречается таких случаев (за исключением некоторых случаев из новейшей поэзии, как прием резкого нарушения стиха), чтобы в начале стиха стояло двухсложное слово с ударением на первом слоге. Например, мы можем сказать: «Швед, русский, колет, рубит, режет...». Но не встречается русских ямбических стихов такого типа, как:

Крúки побéды, смéртный скрéжет...

с ударением на первом слоге. Это было бы слишком заметным нарушением размера.

Односложные слова под ударением, метрические отягчения неударных слогов встречаться могут и в середине стиха, но гораздо реже, потому что перебой, вызываемый таким отягчением метрически неударных слогов, гораздо более значительный. Из известного описания петербургского утра у Пушкина:

С кувшúном óхтенка спешúт,
Под **нéй** снéг ýтренний хрустúт...

Метрическая схема требовала бы «**Снег у́**тренний хрустит». Но здесь «снег», односложное слово, стоящее на неударном месте, получает ударение. Отсюда отягчение движения стиха (хотя какое-то выравнивание все-таки происходит, слово «утренний» получает более сильное ударение):

Из другого пушкинского стиха:

Скучна́ мне о́ттепель: **во́нь,** гря́зь, весно́й я бо́лен...

Или из «Моцарта и Сальери»:

Плени́ть уме́л **слу́х** ди́ких парижа́н...

Такое отступление обычно мотивировано самим характером стиха.

Я приводил примеры четырехстопных ямбов как наиболее распространенного русского размера. Но с тем же мы встречаемся и в хореях. В четырехстопном хорее типа «Мча́тся ту́чи, вью́тся ту́чи...» далеко не все стихи имеют четыре ударения; ударение очень часто исчезает. Чаще всего в четырехстопном хорее ударения отсутствуют на третьей стопе; довольно часто нет ударения и на первой стопе. Если на первой и третьей стопах ударение отсутствует, получается опять-таки симметричное движение, т. е. ударение стоит на второй и четвертой стопа́х: «Невиди́мкою луна́» (а не «**не́**види́мкою»)... В третьем стихе: «Освеща́ет сне́г лету́чий...» всего три ударения, так как ударение на первом слове «ос» отсутствует.

Эти пропуски ударений в разных местах создают разнообразие ритма.

Учитывая это обстоятельство, при изучении стиха вводятся два терминологических понятия. С одной стороны, — *метр* как абстрактная закономерность, как схема, как закон чередования ударений в стихе; с другой стороны, — *реальный ритм* стиха, который в отдельных случаях может отступать от метрической схемы. Слово «ритм» употребляется здесь в более узком значении, чем в тех случаях, когда говорится о ритме как о принципе организации стихотворной речи: ритм в данном случае понимается как реальное чередование ударений в стихе, а метр — как общая закономерность, на которой построен стих, идеальный, абстрактный закон. Следовательно, реальный ритм стиха отступает от метра. Нарушает ли это стих? Разрушается ли метр этими отступлениями ритма от метрической схемы? Нет, метрический закон этим не разрушается. Если в данном стихе на втором слоге отсутствует ударение, то в предшествующем и в последующем стихе на втором слоге ударение наличествует. Так, в ямбе мы имеем наличие ударений на четных слогах, правда, не на каждом четном слоге. Но если взять стихо-

творение в целом, то ударения стоят на четных местах, и это создает известную метрическую инерцию, благодаря которой мы ощущаем эти четные слоги в ямбах как бы особым образом намагниченными. Следовательно, инерция ритма является основой для метрической закономерности. Если же мы ударение переставим с четного места на нечетное, хотя бы на первый слог, на односложное слово, то мы всегда ощущаем нарушение инерции, отклонение. Это отклонение может быть особым выразительным средством, потому что оно будет заметно выделяться на фоне общей закономерности.

Наличие ритмического разнообразия в стихе — это то, что отличает всякое искусство. Искусство дает единство многообразия; искусство дает некоторую противоречивую, пеструю, индивидуальную реальность, сведенную к известной общей закономерности. Если бы стих сводился целиком к та — та́, та — та́, та — та́, та — та́, то подобный стих был бы очень однообразен. Закон единства многообразия особенно относится к искусствам предметным, как поэзия в области ритмических искусств или живопись и скульптура в области изобразительных искусств. Если орнамент может быть построен на законе чистой симметрии, то живопись чистой симметрии не знает. Если мы рисуем, например, портрет, портретную композицию, то, конечно, композиция эта подчинена некоторым общим законам симметрии, законам некоторого геометрического построения (известно, например, что художники эпохи Возрождения часто стремились расположить картину в треугольнике, уравновесить фигуры для того, чтобы была известная гармоничность в самих формах), но единство изображенной на картине человеческой фигуры, человеческого лица — это прежде всего предметное единство, единство, связанное со смыслом, с тем, что это — лицо, что это — человек, т. е. есть иные элементы объединения, не соответствующие формально симметрическому расположению. То же самое можно сказать при сравнении музыки с поэзией. Музыка не имеет прямого предметного значения, как слово. Поэтому она гораздо более подчиняется формальному закону ритма, чем слово, значащее слово; единство стиха не есть единство только повторяющихся в каком-то чередовании ударных и неударных, но это также единство слова, единство синтаксического целого предложения. Здесь есть элемент смыслового объединения, которое приводится в гармоническую форму повторяющимися элементами ударности и неударности, но реальный смысл слов определяет смысловое членение человеческой речи, и наличие этого смыслового членения позволяет ритмической форме быть гораздо более гибкой, гораздо более сложной, гораздо более противоречивой, чем это было бы в искусстве чисто формального порядка.

Чем же объясняется вообще необходимость этих отступлений от метра?

При сравнении между собой разных русских стихов, скажем, двухсложного и трехсложного размера, с одной стороны, а с другой стороны, при сравнении русского языка с другими языками — немецким, английским, мы очень быстро обнаружим, что наличность отступлений от метрической схемы связана со свойствами языкового материала, с естественными фонетическими свойствами данного языка. Русский язык по сравнению с немецким и английским имеет более длинные слова, немецкий — более короткие, английский — наиболее короткие. Средний размер русского слова трехсложный или немного меньше; немецкое слово в среднем двухсложное (здесь надо учитывать и наличие безударных, артикля, местоимений); английское слово в среднем несколько меньше чем двухсложное, его объем — между одним и двумя слогами (английский язык дает более редуцированные, более сокращенные слова). Так как русское слово в среднем трехсложное, то очевидно, что в двухсложные стопы оно может укладываться только с некоторым усилием. Если бы мы стали все русские стихи строить по типу «Мчатся| тучи,|вьются|тучи...» или «Мой дядя|самых|честных|правил...», пришлось бы слова подбирать очень искусственно, пользоваться либо двухсложными словами, либо двухсложными в сочетании с односложными. Все богатство русского языка не могло бы вместиться в эту схему. И вот естественные свойства русского речевого материала взрывают изнутри метрическую форму. Четырехстопный ямб имеет 8 слогов, или 9 слогов, если оканчивается на неударный слог. При трехсложном или несколько меньшем, чем трехсложный, размере русского слова это означает, что в среднем в русском четырехстопном ямбе должно быть три слова, а зна́чит, три ударения. Конечно, поэт не обязан в этом смысле целиком следовать за естественной речевой стихией, он может выбирать слова, но он все-таки не может слишком сильно удаляться от естественных особенностей реального материала. Иначе подбор слов будет очень искусственным в сравнении с живой, нормальной разговорной речью.

Правильность этого соображения видна из сравнения с немецким языком. В немецком языке при его двухсложности ямбы и хореи обычно пропусков ударений не имеют. Немецкий ямб нам кажется гораздо более монотонным, метрономным, все ударения там на месте. Но в немецком языке имеет значение другое обстоятельство. В синтаксическом построении немецкого языка очень большое значение имеет относительная сила ударения. И этот элемент немецкой речи составляет ритмическое своеобразие немецкого стиха.

Если мы возьмем сложное слово, например «Wólkenhügel», то оно в немецком произношении имеет два ударения: «Wólken» имеет сильное ударение, «hügel» — слабое. То же и в слове «schàuerlich» суффикс «-lich» имеет ударение, но оно

более слабое, чем ударение на корне. Все это обнаруживается в стихе. Затем синтаксически есть слова с более сильными и более слабыми ударениями. В строке

Der Mond von seinem Wólkenhügel

местоимение seinem имеет не такое полноценное ударение, как имя, к которому относится.

В стихе

Sah kläglich àus dem Dúft hervór

предлог «aus» («из»), имеет ударение, но очень слабое. Значит, эту строку гетевского стихотворения надо читать так, чтобы все время чувствовалась игра более сильных и более слабых ударений.

Так создается ритмическое разнообразие немецкого стиха. Все ударения как будто стоят на месте, но разная сила этих ударений дает ритмическое разнообразие.

Возьмем теперь для примера русский трехсложный размер. В этих размерах все ударения на местах. В дактиле, анапесте, амфибрахии пропуски ударений бывают крайне редко, потому что русские трехсложные слова, нормальные слова, легко укладываются в трехсложные стопы. Вместо пропуска ударений в русских трехсложных размерах гораздо чаще, чем в двухсложных, бывают отягчения, т. е. ударения, стоящие на метрически неударных местах, иногда даже двухсложные слова, стоящие на месте неударного двухсложного промежутка. В особенности это относится к анапесту.

Уноси мое сердце в звенящую даль,
Где как месяц за рощей печаль!
В этих звуках на жаркие слезы твои
Крóтко свéтит улы́бка любви́...

Слово «кротко» встало в анапесте на место двух неударных слогов.

Другой пример из Некрасова («Рыцарь на час»):

И великое чувство свободы
Наполняет ожившую грудь;
Жáждой дéла душá закипáет,
Вспоминается пройденный путь,
Сóвесть пéсню свою́ запевáет...[11]

Дактиль обычно начинается с ударения:

Мéсяц зеркáльный бежи́т по лазу́рной пусты́не...

---

[11] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 2. Л., 1981. С. 134.

Но есть случаи, когда дактиль начинается с трех неударных:

Из перерýбленной стáрой берёзы
Грáдом лилúся прощáльные слёзы
И пропадáли однá за другóй
Дáнью послéдней на пóчве роднóй.[12]

(Некрасов. «Саша»)

На слух даже не сразу заметно, что это дактиль, так как стих начинается группой неударных. Мы говорим не «и́ пропадáли однá за другóй», а «и-пропадáли однá за другóй».

Значит, в дактиле бывают случаи пропуска ударения на первом слоге. Кроме того, в трехсложных стихах могут быть отягчения, т. е. односложный и двухсложный ударный слоги могут стоять внутри стиха на неударных местах. Приведу пример из Фета:

Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури,
Изрыдалась осенняя ночь ледяными слезами,
Ни огня на земле, ни звезды в овдовевшей лазури,
Всé сорвáть *хó*чет вéтер, *всé* смы́ть *хó*чет ли́вень ручья́ми.[13]

По началу стихотворения это пятистопный анапест, а последний стих резко отличается, приобретая нообычайную выразительность именно благодаря большому числу отягчений на неударных местах.

В этом стихе четыре внеметрических отягчения: два раза «*всé*», два раза «*хóчет*», стоящие на неударных местах. Если бы это было написано прозой, а не стихами, мы бы сказали, что здесь не пять ударений, а девять ударений, из которых четыре являются такими отягчениями.

Несколько слов о третьем типе стихосложения. Чисто силлабическое стихосложение основано на счете слогов. Это стихосложение представлено в романских языках — французском, итальянском, испанском; в польском, в некоторых восточных (тюркских) языках. Конечно, силлабическое стихосложение тоже имеет в себе элемент ударения. Но основное здесь заключается в том, что мы имеем считанный ряд слогов (5, 8, 10 слогов и т. п.) и в конце этого ряда стоит ударение. Значит, определенный ряд слогов с ударением на конце — это единица повторности. В качестве примера можно привести самый широко распространенный классический французский стих, так называемый александрийский стих. Это стих, состоящий из двенадцати слогов, обычно объединяемый парными рифмами в двустишии. Но стихи с бóльшим числом слогов (10—12) обыкновенно делятся на два полустишия, и тогда границей между этими полустишиями является так называемая цезура

---

[12] Там же. Т. 4. С. 17.
[13] Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 187.

(обязательное сечение стиха на определенном слоге). Французский александрийский стих имеет обязательную цезуру после шестого слога; значит, он состоит из двух полустиший по шесть слогов каждое, причем в конце каждого полустишия обязательное ударение — на шестом и двенадцатом слогах. Это не значит, что во французском александрийском стихе все остальные пять слогов ударений не имеют, ударения здесь обязательно есть, потому что шестисложные слова встречаются крайне редко. Но эти ударения могут стоять в любом порядке. Можно представить себе стоящими подряд два стиха, из которых один, с нашей точки зрения, ямбический, а другой — анапестический. Ведь шесть слогов можно разбить двояко: трижды по два слога и дважды по три слога. В первом случае если на каждом четном слоге будет стоять ударение, то с русской точки зрения это ямб, во втором случае — анапест. Но для читателя французской поэзии это не ямб и не анапест, ибо в данном случае важно только одно ударение, стоящее в конце полустишия, а остальные ударения при таком строении стиха не считаются. Ударения эти образуют то, что французы называют каденцией (cadence). Они не считаются с точки зрения метра, и можно сказать, что они относятся к области ритма. Шестисложный стих может иметь разные ритмические вариации. Ритмические вариации чисто силлабического стиха заключаются в том, что в нем на определенной группе слогов ударения могут стоять в разных местах; обязательное ударение только на конце. Понятно, что такого рода стих возможен только в языках, где ударение особенной смысловой роли не играет и прикреплено к определенному месту слова. Правда, в итальянском и испанском языках ударение может стоять на разных местах, но преимущественно на втором слоге с конца. Во французском же языке ударение стоит на последнем слоге и на предпоследнем слоге при «немом» «е» (e muet).

Французский александрийский стих — это не просто двенадцатисложный стих, а двенадцатисложный стих чаще с парными рифмами (aabb), но иногда и с перекрестными (abab), как в цитируемом ниже отрывке из стихотворения французского поэта Ламартина:

Salut! bois couronnés d'un reste de verdure,
Feuillages, jaunissants sur les gasons épars!
Salut, derniers beaux jours! Le deuil de la nature
Convient à la douleur et plait à mes regards!
Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire
J'aime à revoir encor, pour la dernière fois,
Ce soleil pâlissant, dont la faible lumière
Perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois!..[14]

---

[14] Lamartine. Oeuvres poétiques. Bruxelles, 1963. P. 75.

Приведем эти строки в старом русском переводе:

Мир вам, шумящие без зелени леса!
Вам, листья желтые, рассеянные в поле!
Мир вам, осенни дни! Унылая краса
Прилична горести и нравится мне боле.
Иду, задумавшись, по наклоненью гор,
Стезей поросшею, в глуши уединенной;
И, к солнцу устремя печали полный взор,
Последний луч его ловлю сквозь жар сгущенный.

(Пер. *П. А. Межакова.* 1828)

В стихотворении Ламартина на русский слух нет такого единообразия, какое дает наше ямбическое чередование в переводе. Чем это объясняется? Я возьму отдельные строки и расставлю ударения с русской точки зрения:

Salút, dermiérs beaux joûrs!||Le déuil de lá natúre...

Вы скажете, что с русской точки зрения это ямб.

Теперь другие строки из того же стихотворения:

Ce soléil pâlissánt||dont la fáible lumiere...

С нашей точки зрения это анапест. Значит, в одном стихотворении встречаются и ямб, и анапест.

Теперь возьмем такой стих:

Je suís d'un pás rêvéur||le sentiér solitáire...

Здесь в одном полустишии ямб, а в другом — анапест. А в другом стихе, наоборот, первая часть анапестическая, а вторая часть ямбическая:

Perce à péine à mes piéds||l'obscurité des bois!

С точки зрения русского языка мы могли бы ударение на слове perce рассматривать как отягчение первого слога анапестического размера.

Но здесь на самом деле нет ни анапеста, ни ямба, потому что нет метрической инерции, которая проходила бы сквозь все стихотворение. Метрическая инерция имеется в данном случае только в ударении на шестом и двенадцатом слогах.

Значит, к области метрического закона относятся только ударения на последнем слоге, а остальные ударения относятся к области ритма.

Особенно легко показать различие французского и русского стихов, если взять для сравнения русский так называемый александрийский стих. В русском стихосложении александрийским стихом называют шестистопный ямб (шесть стоп по два

слога = 12 слогам). Шестистопный ямб тоже имеет обязательную цезуру после шестого слога, т. е. после третьей стопы:

$$\cup \acute{-} \cup \acute{-} \cup \acute{-} // \cup \acute{-} \cup \acute{-} \cup \acute{-}$$

На втором, четвертом, шестом, восьмом, десятом и двенадцатом слогах стоит ударение. Метрически обязательное ударение только на последнем слоге, остальные ударения в русском стихе могут пропускаться, в том числе и ударение на шестом слоге, перед цезурой. Возьмем стихотворение, написанное шестистопным ямбом, хотя бы «Октябрь уж наступил...» Пушкина:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает,
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает
В отъезжие поля с охотою своей,
И страждут озими от бешеной забавы,
И будит лай собак уснувшие дубравы. (III. 246)

Строфа из восьми стихов, так называемая октава, написанная шестистопным ямбом.

Октя́брь уж наступи́л... — среднее ударение пропущено.

Уж ро́ща отряха́ет... — среднее ударение пропущено.

После́дние листы́... — среднее ударение пропущено.

С наги́х свои́х ветве́й... — все три ударения присутствуют, но среднее («*своих*») более слабое (местоимение).

Дохну́л осе́нний хла́д... — все три ударения.

Доро́га промерза́ет... — среднее ударение пропущено.

Журча́ еще́ бежи́т... — три ударения, но в «*еще*» — более слабое.

За ме́льницу руче́й... — среднее ударение пропущено.

Но пру́д уже́ засты́л... — среднее ударение более слабое.

Сосе́д мой поспеша́ет... — среднее ударение пропущено.

В отъе́зжие поля́... — среднее ударение пропущено.

С охо́тою свое́й... — среднее ударение пропущено.

В этом стихотворении второе ударение почти сплошь исчезает. Но в последнем двустишии неожиданно происходит какая-то очень резкая ритмическая перемена: пропускается ударение перед цезурой:

И стра́ждут о́зими от бе́шеной заба́вы,
И бу́дит ла́й соба́к усну́вшие дубра́вы.

Русский александрийский стих это допускает, во французском александрийском стихе это невозможно. Но зато ударения в русском стихе стоят на четных местах, и поэтому нет сомнения, что стихотворение написано ямбом. Силлабический русский стих вполне может быть разделен на стопы, а француз-

ский чисто силлабический стих на стопы не может быть разделен, потому что в нем ударение стоит на разных слогах, и только стих в целом состоит из определенного количества слогов с ударением на последнем слоге.

Лекция 15

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ СТИХОСЛОЖЕНИЯ В РАЗНЫХ СТРАНАХ. ОПРЕДЕЛИТЕЛИ СТИХА

Процесс формирования различных типов стихосложения, кратко охарактеризованных в предыдущей лекции, был длительным, и начало его уходит в глубь истории. Попробуем проследить, как развивался этот процесс в разных языках, у разных европейских народов.

Начнем с германских языков — немецкого и английского. Древнегерманский народный стих — это так называемый аллитерационный стих, т. е. построенный не по принципу рифмы, а по аллитерации (аллитерация — это повторение одинаковых согласных в начале слова). Он носит чисто тонический характер и основан на счете ударений. Формулу древнегерманского стиха можно изобразить так:

$$x \acute{—} x \acute{—} x // x \acute{—} x \acute{—} x$$

Это четырехударный стих, причем между ударениями может быть разное число неударных (число неударных иногда очень большое). Важно, чтобы было 4 сильных ударения, по два в каждом полустишии. Полустишия связываются между собой аллитерацией, т. е. повторением одинаковых согласных. Основой аллитерации является третье ударение. Оно привязывает второе полустишие к первому, причем эта привязка может быть в одном или в двух местах, т. е. аллитерировать могут два согласных, начинающие собой оба ударных слова в первом полустишии, либо только одно из них. Иными словами, возможна аллитерация первого ударения с третьим, либо второго с третьим, либо первого и второго с третьим. В качестве примера можно привести знаменитую эпическую песню, посвященную сюжету боя отца с сыном «Песнь о Хилтибранте» (Хильдебранде). Здесь говорится о том, как отец и сын стоят между двумя войсками и вступают в поединок. Они вооружились, надели свои панцыри, мечи и вступили в бой:

*Hí*ltibrant enti *Há*dubrant//untar *hé*rium twén
*Sú*nufátarungo//iro *sá*ro ríhtun

*Gá*rtun se iro *gú*dhamun//*gú*rtun sih iro swért ana
*He*lidos ubar *hr*inga//do si to dero *hi*ltiu ritun

...то Хильдебранд с Хадубрандом
меж войск повстречались своих.
Сын и отец осмотрели
доспехи свои, на чреслах
по кольцам кольчуги крепили
на поясе крепком меча.
Снаряжались к сраженью герои,
пред полки поскакали они.[1]

(Пер. *Т. Суминой*)

На слух это звучит почти как проза. Стих этот произносился в сопровождении арфы, полуречитативом. Выделяются только сильные, ударные места, по два ударения в полустищии.

В древнем англосаксонском стихе, например в эпической поэме «Беовульф», не так много неударных слогов: «Flota famiheals//fugle gelicost» («Корабль пенистошейный, на птицу похожий»).

Число неударных здесь безразлично; это чисто тонический стих: четыре ударных слога, объединяемых по принципу аллитерации.

Этот же тонический принцип стихосложения господствует в народном эпосе «Песнь о Нибелунгах» и в стихах наиболее ранних миннезингеров. Но затем и в немецкий, и в английский стих проникает романское влияние. Под влиянием Франции, под влиянием романских образцов, распространяется принцип счета слогов. То же самое происходит в английской поэзии. Английская поэзия в эпоху Чосера (XIV век), классическая средневековая английская литература уже пользуются принципом счета слогов, чередования ударных и неударных, и это связано с влиянием силлабизма романских народов, по преимуществу французов.

В немецкой рыцарской поэзии этот принцип счета слогов утверждается с конца XII — начала XIII века. Но народная песня сохраняет старую манеру, старый чисто акцентный стих. Старинная немецкая баллада написана тем самым размером, которым впоследствии воспользуется Гейне, т. е. дольником, чисто акцентным стихом:

Es waren zwei Königskinder
Die hatten einander so lieb...

Это то же самое, что в «Лорелее»:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten
Daß ich so traurig bin...

---

[1] Зарубежная литература средних веков: Немецкая, испанская, итальянская, английская, чешская, польская, сербская, болгарская литературы / Сост. Б. И. Пуришев. М., 1975. С. 11—12.

Письменная литература, однако, все более и более ориентируется на счет слогов, и к XVI веку в немецкой литературе торжествует силлабический стих, в котором имеет значение только определенное число слогов, а ударения стоят в полном беспорядке. Так пишет свои стихотворения, масляничные фарсы и шванки комического содержания мейстерзингер Ганс Сакс, крупнейший представитель бюргерской (городской) литературы Германии.

Новая реформа немецкого стиха под влиянием французских и итальянских образцов проводится в XVII веке. В 1624 году немецкий поэт Мартин Опиц публикует свою «Книгу о немецкой поэзии». В этой поэтике, ориентируясь на античные стопы, на романский силлабический принцип, он вводит в стихосложение правильные ямбы и хореи. С этого времени и вплоть до наших дней немецкая классическая книжная поэзия идет по пути счета слогов. При этом, однако, надо иметь в виду, что в народной песне все-таки сохранялся старый национальный принцип германского стиха — акцентный, чисто тонический принцип. Поэтому в тот момент, когда немецкая поэзия теряет чисто книжный характер, когда становится особенно сильным влияние народной песни, молодой Гете, прислушиваясь к народной песне, вводит в книжную поэзию чисто акцентный стих, более свободный тонический стих народной песни. В 1773 г. Гете пишет известную балладу в народном духе «Фульский король» («Der König in Thule»), которая вошла в несколько измененной редакции в состав «Фауста»:

Es war ein König in Thule,
Einen goldnen Bächer er hätt
Empfangen von seiner Buhle
Wohl auf des Todes Bett...[2]

Это, пожалуй, первое стихотворение в немецкой литературе, которое опять следует народному песенному принципу дольников. Вслед за Гете дольниками широко пользуются романтики и Гейне.

Английская поэзия проделала примерно тот же путь, но в ней не было чистого силлабизма. В XIV веке, во времена Чосера, господствует ямбический силлабо-тонический стих. Он держится и во времена Шекспира и Мильтона, однако в трактовке еще более свободной, чем русские ямбы. Там встречаются не пропуски ударений, но частые отягчения метрически неударных слогов, иногда даже на двусложных словах. В отдельных случаях допускаются и два неударных слога между ударениями. Так что английский стих времен Шекспира и Мильтона, формально оставаясь ямбическим, трактуется очень свободно.

---

[2] Цит. по: Goethe J. W. Poetische Werke: In 16 Bd. Bd 8. Berlin, 1965. S. 33.

Затем в эпоху романтизма, с оглядкой на народную песню, на народную английскую балладу, которая так же, как немецкая баллада, сохранила старый национальный тонический принцип, а конце XVIII — начале XIX века в английскую поэзию опять проникает чисто тонический стих, в особенности в балладу. Достаточно привести в качестве примера известную балладу Вальтера Скотта «Смальгольмский барон»; в ее английском оригинале тот же чисто тонический стих, что и у Гете, и у Гейне.

Этот стих широко представлен в английской романтической поэзии, сосуществуя с основной ямбической, силлабо-тонической традицией английского стихосложения.

Русский народный стих в известном смысле тоже может быть назван чисто тоническим стихом, правда, на музыкальной основе, потому что это песенный стих. Русский былинный стих, в сущности, считает только ударения, но разное число слогов, объединенных этим ударением, выравнивается в условиях песенного исполнения. Русский былинный стих имеет четыре обязательных ударения с разным числом неударных слогов, но его особенностью является то, что два последних ударения образуют окончание стиха, причем самое ощутимое ударение приходится на третий слог с конца, а на последнем слоге ударение может реально отсутствовать, но в музыкальном отношении оно присутствует. Значит, мы имеем здесь трехсложное дактилическое окончание с двумя ударениями:

Молодо́й Вольга́ Святосла́вгови̇̀ч
Посыла́ет он це́лым деся́точко̀м
Он свое́й дружи́нушки хо́роброѐй
Да ко э́той ко со́шке клено́венько̀й.
Они со́шку за о́бжи круго́м вертя̀т,
Со́шки от зе́мли подня́ть нельзя̀.[3]

Этому стиху подражали многие русские поэты, когда воспроизводили народный стих, например Лермонтов в «Песне о купце Калашникове»:

Лишь один из них, из опри́чников,
Удалой боец, буйный мо́лодец.
В золотом ковше не мочи́л усо̀в;
Опустил он в землю очи те́мные,
Опустил головушку на широ́ку гру́дь —
А в груди его была дума кре́пкая.[4]

Но в стихе книжном, не песенном, при отсутствии реального ударения на последнем слоге вместо двухударного окончания получается обыкновенное дактилическое окончание.

---

[3] Цит. по: Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 216—217.
[4] Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954—1957. Т. 4. С. 102.

Русский книжный стих в XVII — начале XVIII века ведет свое начало от польских и украинских образцов, и поэтому этот стих имеет характер силлабического. Это так называемые силлабические вирши, построенные по принципу счета слогов, по польским и украинским образцам. Так строят свои стихи Симеон Полоцкий, Кантемир.

Реформу русского стиха осуществляют Тредиаковский и Ломоносов. Тредиаковский и Ломоносов являются основоположниками русского силлабо-тонического стиха, который с той поры стал русским классическим стихом. Они вводят принцип счета слогов между ударениями, следуя античной номенклатуре стоп, с одной стороны, а с другой стороны, следуя немецким образцам, где эта реформа была произведена Опицем в первой половине XVII века. По этим образцам Ломоносов строит свои ямбы. Этот принцип оказывается подходящим для русского стиха, но живая, свободная стихия русского языка вводит в этот принцип своеобразную поправку — широкое допущение пропуска ударений при двухсложных стопах. Благодаря этому получается стихосложение гораздо более свободное, чем то, которому учит формальная метрика.

Однако с начала XIX века в русский стих начинает проникать, как побочное течение, чисто тонический стих, главным образом в переводах с немецкого и английского. Жуковский переводит этим стихом «Жалобу пастуха» Гете, написанную в духе народной песни. Он же, а также Тютчев, Фет, А. Толстой, творя в русле романтизма, неоднократно, под влиянием немецких или английских романтических образцов, пытались в переводных и в оригинальных стихотворениях создать более свободные размеры, пользуясь иногда дольниками, т. е. стихами такого типа, где число неударных между ударениями различно. Наконец, в эпоху символизма — у Брюсова и Блока — дольники получают широкое распространение.

Обычно в дольниках два неударных либо один неударный стоят между ударениями. Делить такой стих на стопы невозможно; можно сказать, что стих распадается не на стопы, а на доли, метрические доли стиха, неравные по числу слогов. Отсюда — термин «дольники».

Наиболее решительную реформу стиха уже в XX веке демонстрирует творчество Маяковского. Это тоже чисто тонический стих, но в нем количество неударных между ударениями может быть очень различным. Часто число неударных между ударениями очень велико. Стих этот, в соответствии с общим смыслом стихов Маяковского, требует декламации громким голосом, с сильными выразительными ударениями. Такое сильное ударение подчиняет себе большую группу неударных слогов, состоящую иногда даже не из одного слова, а из целой группы слов, объединенных сильным фразовым ударением: по-

добная небольшая группа, в которой могут стоять два или даже три слова, образует одну синтаксическую единицу и одну единицу ударности. Вот, например, начало 1-й главы поэмы «Облако в штанах»:

Вы думаете,/это бредит/малярия?
Это было,/было/в Одессе.
«Приду в четыре»/— сказала/Мария.
Восемь./Девять./Десять. [5]

Сильное ударение определяет метр акцентного стиха. В стихах Маяковского трехударный стих чередуется с четырехударным. В последнем стихе три слова соответствуют трем ударениям:

Восемь.
Девять.
Десять.

В других стихах имеются более обширные группы, объединяемые одним ударением: например, «это-было» или: «приду-в четыре»... [6]

После этого краткого исторического экскурса вернемся к общим проблемам теории стиха, в частности к определителям стиха.

Стих определяется не только стопой, но и числом стоп. Может быть ямбический стих трехстопный, четырехстопный, пятистопный, шестистопный. Может быть также и одностопный, и двухстопный, но такие короткие стихи встречаются только в виде исключения, в виде своего рода метрического эксперимента. Чаще всего встречаются 3-, 4-, 5- и 6-стопные стихи, в зависимости от количества метрических ударений, от количества единиц повторности. Длинные стихи обычно имеют обязательное членение, разбивающее стихи на полустишия. Такое членение носит название цезуры. Выше это показывалось на примере французского александрийского стиха. Здесь 12 слогов, после шестого слова — цезура. Ударение обязательно в конце шестого и двенадцатого слога. В силлабических стихах перед цезурой обязательно стоит ударение. Цезуру мы встречаем и в русском стихе, в шестистопном ямбе, который соответствует французскому 12-сложному стиху. В пятистопном ямбе цезура уже не обязательна. Существует пятистопный ямб с цезурой после 4-го слога (второй стопы). А есть пятистопный ямб, который цезуры не имеет. Если мы возьмем русский драматический пятистопный ямб, который подражает белому стиху

---

[5] Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 176.
[6] Подробнее об этом см.: Жирмунский В. М. Стихосложение Маяковского // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 539—568.

Шекспира, например, в «Борисе Годунове», то он имеет обязательную цезуру после второй стопы:

Еще одно,/последнее сказанье —
И *летопись*/окончена моя,
Исполнен долг,/завещанный от бога
Мне *грешному*./Недаром многих лет
Свидетелем/господь меня поставил
И *книжному*/искусству вразумил; ... (V, 199)

В русском силлабо-тоническом стихе перед цезурой ударение не обязательно. Оно может пропускаться, потому что принцип стопы и без этого дает строгое членение. Во французском стихе, где все зависит от количества слогов, ударение должно быть на конце, а по-русски это не так.

Еще одно,/последнее сказанье —
И *летопись*/окончена моя...

Во втором, четвертом, пятом и шестом стихах приведенного примера отсутствует ударение перед цезурой.

Вот пример русского шестистопного ямба с цезурой на шестом слоге, который воспроизводит французский александрийский стих — двенадцатисложник с парными рифмами: стихотворение Пушкина «К вельможе»:

От северных оков/освобождая мир,
Лишь только на поля,/струясь, дохнет зефир,
Лишь только *первая*/позеленеет липа,
К тебе, *приветливый*/потомок Аристиппа,
К тебе явлюся я;/увижу сей дворец,
Где циркуль *зодчего*,/палитра и резец
Ученой *прихоти*/твоей повиновались
И вдохновенные/в волшебстве состязались. (III, 160)

Это александрийский стих, объединенный парными рифмами; всюду цезуры, но есть цезуры без ударения (третий, четвертый, шестой, седьмой, восьмой стих). Ср.:

Лишь то́лько пе́рвая/позелене́ет ли́па...
К тебе́, *приве́тливый*/пото́мок Aристи́ппа...

«Борису Годунову», как примеру пятистопного ямба с обязательной цезурой, можно противопоставить маленькие драмы Пушкина, тоже написанные пятистопным ямбом без рифмы, но без обязательной цезуры после второго стиха. Таково начало «Моцарта и Сальери»:

Все говорят:/нет правды на земле,
Но правды нет и выше./Для меня
Так это ясно,/как простая гамма. (V, 306)

Подобный стих производит впечатление более свободного, менее связанного в метрическом отношении. Пушкин в своих

поздних драмах пользуется более выразительным в драматическом отношении, более гибким и разнообразным стихом, чем в «Борисе Годунове».

Другой важный момент при определении стиха — это окончание. Окончание не включается в основную часть стиха. Когда мы говорим о пятистопном или шестистопном ямбе, то имеем в виду расположение ударений и связанных с этим ударением слогов до окончания, а окончание имеет свое, особое строение. Рассматривая окончание стиха, мы употребляем термины «мужское окончание», «женское окончание», «дактилическое окончание». Мужское окончание — это окончание на ударение (´), женское окончание — ударный + неударный (´ ◡); дактилическое окончание — ударный + два неударных (´ ◡ ◡). Например:

Мой дядя самых честных правил.
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог... (V, 8)

«пра́вил», «заста́вил» — женские окончания, ударение на предпоследнем слоге; «занемо́г» и «не мо́г» — мужские окончания, ударение на последнем слоге.

То же самое в русском хорее:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна... (III, 167), —

«ту́чи», «лету́чий» — женские окончания; «луна́», «мутна́» — мужские окончания.

Таким образом, мужское или женское окончание может прибавляться к стиху независимо от того, начинается ли стих с ударения, как в хорее, или с неударного слога, как в ямбе. Окончание находится на особом положении и не зависит от остальной части стиха. Можно встретить стих, написанный трехсложной стопой, а к нему прибавлено мужское или женское окончание. Например, в анапесте:

Надрывается сердце от му́ки (*женское окончание*)
Плохо верится в силу добра́ (*мужское окончание*)

(*Некрасов*)

Чередование мужского и женского окончания в классической поэзии было законом, обязательным требованием.

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог...

При таком чередовании окончаний в строфе из четырех стихов мы имеем вначале стих в девять слогов (Мой дядя самых

честных правил: ∪ ´ ∪ _́ ∪ ´ ∪ _́ ∪) — четыре стопы и лишний неударный; затем стих в восемь слогов (Когда не в шутку занемог: ∪ _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ _́) четыре стопы. В стихотворении в целом чередуются 9 и 8 слогов (9+8=17), образуя метрический период. Всего в строфе мы имеем два периода по два стиха, объединенных перекрестными рифмами.

То же самое и в хорее:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.

Здесь чередуются 8 и 7 слогов, составляющих период тоже с перекрестными рифмами, с чередованием мужского и женского окончания. Благодаря этому членение на периоды становится более четким.

Такое чередование мужских и женских окончаний идет из французского языка. Во французском языке женские окончания встречаются в существительных, по преимуществу в словах женского рода. Это слова, которые имеют после ударения так называемое «e muet» (немое «е»), редуцированный гласный звук. Это неударное «е» во французском языке в большинстве слов перестало произноситься. Поэтому закон чередования женских и мужских окончаний — это архаический закон, соответствующий старому французскому произношению, т. е., в сущности, традиция, которая уже не соответствует живому произношению: например, в словах «rose», «laisse» — «e» произносилось только в XVI—XVII веках. В XIX веке в декламации стихов еще сохраняется такое произношение, хотя не во всех случаях и необязательно, но в живом, разговорном языке «e» не произносится. Из французского языка этот закон перешел в русскую классическую поэзию и получил в ней широкое распространение, потому что чередование окончаний дает отчетливое и гармоническое членение периодов. Но далеко не во всех языках существует закон чередования женских и мужских окончаний, это зависит от свойств языка. Например, в английском языке употребляются почти исключительно мужские окончания вследствие характерной для этого языка односложности. Приведем пример из Байрона («Чайльд Гарольд»):

There was a sound of revelry by night,
And Belgium's capital had gathered then
Her Beauty and her Chivalry, and bright
The lamps shone o'er fair women and brave men...

Здесь подряд стоят мужские окончания. Когда русские поэты подражали байроновскому стиху, они как свойство этого

стиха подхватили и сплошные мужские окончания. Так, в переводе «Шильонского узника» мы читаем:

На лоне вод стоит Шильон.
Там в подземелье семь колонн
Покрыты влажным мохом лет,
На них печальный страж жег свет...[7]

(Пер. *В. А. Жуковского*)

Здесь сплошные мужские окончания на английский манер.

То же и в «Мцыри» Лермонтова:

Напрасно в бешенстве порой
Я рвал отчаянной рукой
Терновник, спутанный плющом.
Все лес был, вечный лес кругом...

Опять сплошные мужские окончания.

Наоборот, итальянский язык охотно пользуется сплошными женскими окончаниями, потому что в итальянском языке господствующий тип ударений — на предпоследнем слоге. Наши переводчики часто воспроизводили эту особенность итальянского сонета — сплошные женские рифмы, так же как они воспроизводили особенность шекспировского сонета — сплошные мужские рифмы. Но и для англичанина, и для итальянца это совершенно привычно, ибо соответствует духу языка, а для русского языка это отклонение от общепринятого.

Не следует, однако, думать, что в русском языке обязательно должно быть чередование окончаний. Есть много случаев, когда поэты — особенно в новое время — употребляют либо сплошные мужские, либо сплошные женские окончания. Это стремление к ритмической монотонности стиха проявляется по преимуществу у поэтов, стремящихся к музыкальному звучанию поэзии. Бальмонт, например, часто прибегает к сплошным мужским или женским окончаниям. Сравним:

Вечерний свет погас,
Чуть дышит гладь воды,
Настал волшебный час
Для искристой звезды.[8]

Что касается дактилических окончаний, то при большом размере русского слова и подвижности ударений в русском языке подобное окончание вполне соответствует духу русского языка. По-французски оно невозможно, по-немецки встречается редко, по-английски крайне редко, а в русском языке вполне может появляться, хотя и не часто. Классическая русская поэзия под влиянием западных образцов первоначально употребляла почти исключительно женские и мужские окончания,

[7] Байрон Дж. Г. Избранное. М., 1964. С. 160.
[8] Бальмонт К. Избранное. М., 1980. С. 462.

а дактилические окончания остались только в народной поэзии. Русские былины, например, пользуются именно дактилическими (двухударными) окончаниями. Они типичны и для других жанров русской народной поэзии. Поэтому дактилические окончания в русской классической поэзии появились сначала как подражание русскому народному стиху:

Ах ты, ночь ли,
    Ноченька!
Ах ты, ночь ли,
    Бурная!
Отчего ты
    С вечера
До глубокой
    Полночи
Не блистаешь
    Звездами,
Не сияешь
    Месяцем? [9]

Это стихотворение Дельвига, написанное в подражание народной песне.

В известном стихотворении Некрасова «Влас» дактилические окончания также подсказаны народным стилем этого стихотворения, при этом дактилические окончания чередуются с мужскими:

В армяке с открытым воротом,	(*дакт.*)
С обнаженной головой,	(*мужск.*)
Медленно проходит городом	(*дакт.*)
Дядя Влас — старик седой	(*мужск.*)

В XIX веке дактилические окончания стали распространяться в русской поэзии, в особенности — в поэзии романтического стиля уже совершенно независимо от подражания народному стиху. Напомню стихотворение Блока «Незнакомка», которое тоже построено на чередовании дактилических и мужских окончаний с перекрестными рифмами:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне...

Подобная рифма получает широкое распространение в поэзии романтического стиля потому, что она рифма звучная (три рифмующихся слога). Встречаются примеры даже сплошных дактилических окончаний, опять-таки у поэтов-символистов, вроде Бальмонта, который придавал большое значение музыкальному воздействию стихотворения:

Точно призрак умирающий,
На степи ковыль качается,

---

[9] Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 144.

Смотрит месяц догорающий,
Белой тучей улыбается.[10]

В заключение этого раздела остановимся на соотношении метра и синтаксиса. Этот вопрос имеет очень важное, принципиальное значение для строения стиха. Синтаксис не всегда достаточно учитывается при рассмотрении метрического строения стихотворения, а между тем он играет очень большую роль, потому что стих, период, строфа представляют собой не только метрическое, но и синтаксическое единство. Для народного стиха, например, всегда характерно совпадение синтасического и метрического членения. Стих этот — всегда законченное предложение или, во всяком случае, законченная в синтаксическом отношении группа слов:

Не сырой дуб к земле клонится,/
Не бумажные листочки расстилаются,/
Расстилается сын перед батюшком,/
Он и просит себе благословеньице./
«Ох, ты гой еси, мой милый батюшка,/
Дай ты мне свое благословеньице...»/, и т. д.

(Из известной былины об Илье Муромце и Соловье-Разбойнике, в исполнении Трофима Рябинина). Здесь каждый стих соответствует синтаксической группе, обычно — предложению.

У Пушкина в нормальной строфе метрическое и синтаксическое членения тоже обычно совпадают. В уже анализировавшемся выше стихотворении Пушкина «Для берегов отчизны дальной...» каждый стих представляет собой законченную синтаксическую группу, период заключает в себе целое предложение, распадающееся на две самостоятельные, более или менее законченные синтаксические группы. Ср.: «Для берегов отчизны дальной / Ты покидала край чужой //» и т. д. Но в книжной поэзии бывают и случаи несовпадения синтаксического членения с членением метрическим. Такие случаи несовпадения синтаксического и метрического членения обычно в поэтике называются французским термином «enjambement» («jambe» — «нога», «enjamber» — как бы «переступать ногой через препятствие», т. е. предложение «перешагивает» из одного стиха в другой). Этот термин часто встречается в специальной литературе, но есть хорошее русское слово для того же понятия, которое употребляли русские теоретики стиха в XVIII — начале XIX века: «перенос». Предложение или синтаксическая группа не заканчиваются в одном стихе и переходят в другой стих. Процитирую известное стихотворение Анны Ахматовой:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем,/и она тиха...[11]

---

[10] Бальмонт К. Избранное. С. 46.
[11] Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 60.

Здесь образуется перенос; синтаксическое целое, предложение, переходит из одного стиха в другой. В данном случае посредине стиха оказывается синтаксическая пауза, синтаксический перерыв более значительный, чем в конце стиха.

«Для берегов отчизны дальной...» — тоже неоконченное предложение, но здесь мы переноса не имеем, так как внутри стиха никакой паузы нет.

Другой пример из Ахматовой:

Чем чуже этот век предшествующих?/*Разве*
Тем, что в чаду веселий и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве
И исцелить ее не мог.

«Разве» относится к следующей группе, перед «разве» стоит синтаксическая пауза, и получается enjambement.

Ребят дворовая семья
Сбежалась шумно./**Не без драки**
Мальчишки разогнали псов...

(«Евгений Онегин», V, 186)

После слова «шумно» — пауза. «Сбежалась шумно» относится к предшествующему, а «не без драки» — к последующему. Получаются два enjambement, два переноса, синтаксическое деление проходит посредине второго стиха.

Enjambement был предметом ожесточенных споров между французскими романтиками и классиками. Французский классический стих, которым пользовались великие французские трагики Корнель и Расин, а в XVIII веке — Вольтер, был построен на строгом грамматическом и синтаксическом членении, при котором в рамках двухстиший александрийского стиха, даже в рамках полустиший, разделенных цезурой, всегда располагалась законченная синтаксическая группа. Романтики выдвинули принцип enjambement. Например, В. Гюго, вождь французских романтиков, стал широко применять enjambement и в драмах, и в лирической поэзии. Что достигалось этим? Достигался более разговорный, более свободный, в ряде случаев более выразительный характер стиха. Стих лишался своей строгой симметричности, приближался к более свободному строению. Иногда enjambement служил и особым средством выразительности. Следуя этой романтической традиции, в середине 20-х годов XIX века Пушкин стал широко пользоваться enjambement в пятистопном ямбе и в поздних поэмах, вроде «Медного всадника», и в других произведениях.

...А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую...

(«Моцарт и Сальери», V, 307)

Слово, поставленное в enjambement, выделяется, приобретая бо́льшую выразительность, потому что при незаконченности предложения наличествует интонационное повышение, и слово благодаря этому становится особенно заметным.

Приведу пример того, как широко пользуется Пушкин переносом в своих поздних поэмах, например в «Медном всаднике» (в «Кавказском пленнике», «Бахчисарайском фонтане» вы этого не найдете). В этих поздних вещах свобода стиха, его реалистическое разнообразие связаны в значительной степени с этим приемом:

Остров малый
На взморье виден./Иногда
Причалит с неводом туда
Рыбак на ловле запоздалый
И бедный ужин свой варит,
Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке в воскресенье,
Пустынный остров./Не взросло
Там ни былинки./Наводненье
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий./Над водою
Остался он как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке./Был он пуст
И весь разрушен./У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога. (IV, 287)

Из приведенного отрывка видно, какое разнообразие приобретает стих благодаря отсутствию регулярного совпадения метрического и синтаксического членения. Это — вопрос художественного стиля. Когда поэт-романтик пишет стихотворение песенного характера, то стих в этом стихотворении должен совпадать с границей синтаксического отрывка. Точно так же классический поэт, стремясь к гармоничности формы, будет добиваться строгого соответствия метрических рамок и синтаксического содержания. А там, где появляется менее симметричный, более разговорный стих, там enjambement всегда будет играть важную роль.

Лекция 16

РИФМА. СТРОФА

Элемент стиха, получивший в новоевропейской поэзии широкое распространение, ставший почти обязательным, — это рифма.

Рифма обычно определяется как созвучные окончания стиха, тождество звуков стиха, начиная с последнего ударного. Но такое определение, которое вполне подходит к рифме в новоевропейской поэзии, не учитывает вместе с тем некоторых видов и типов рифмы, с которыми следует познакомиться при широком сравнительном изучении. Оно недостаточно учитывает и функцию рифмы, то, что отличает рифму от другого звукового повторения, которое может встретиться в стихе. С этой точки зрения, основное в рифме то, что это — звуковой повтор, играющий организующую роль в метрической композиции стиха. Это может быть и не вполне тождественное созвучие. Есть даже такие типы стихов, в которых рифма стоит не на конце. Но от простого звукового повторения рифму отличает то, что она играет организующую роль в метрической композиции стиха, т. е. она членит стихи, объединяет их в более обширные единства, в периоды, в строфы.

По характеру стиховых окончаний мы различаем рифмы мужские, женские и дактилические. Например:

ночь: прочь (мужская рифма);
пра́вил: заста́вил (женская рифма);
рестора́нами: пья́ными (дактилическая рифма).

Если в рифме рифмуют все звуки, начиная с последнего ударного гласного, то такая рифма будет точная, достаточная: ночь : прочь (рифмует *-очь*); правил : заставил (рифмует *-авил*) — это точные, достаточные рифмы.

Но бывают случаи, когда рифмы более чем достаточные. Тогда мы говорим о богатой рифме. Для того чтобы рифма была богатой, требуется, чтобы рифмующее созвучие захватывало больше, чем группу звуков, начиная от последнего ударного. Это прежде всего опорные согласные, предшествующие ударному гласному. Например, «края» : «рая» — богатая рифма, потому что рифмует не только «-ая», но и «-рая», т. е. «*р*», согласная, предшествующая ударному гласному, тоже рифмуется: или «*блистая*» : «*стая*»; «чер*тах*» : «меч*тах*» и т. д.

В русском стихе существует правило, которое вполне понятно с акустической, звуковой точки зрения: когда мужская рифма оканчивается на гласную, т. е. когда мы имеем открытый слог, оканчивающийся на гласную, например «окно», то для того чтобы была достаточная рифма, необходимо рифмовать и опорные согласные. «Окно» : «кольцо» — бедная рифма, потому что рифмует только «о». Значит, для этого единственного случая, когда ударение на последней гласной и гласная кончает собою слово, надо, чтобы рифмовалась и опорная согласная (окно : вино). Но в разных языках на этот вопрос смотрят поразному. Немцы, например, не требуют рифмовки опорной согласной. Так, рифма da : sah в стихотворении Гете, с точки зрения немецкого поэта, — вполне достаточная рифма. Это об-

стоятельство связано с тем, что в немецких словах (односложных или двухсложных) ударение обычно падает на корень. Немцы вообще не рекомендуют богатую рифму. Мы считаем, что богатая рифма есть обогащение созвучия, а по-немецки в ряде случаев выходит обратное. К примеру, прошедшее время от глагола fahren — fuhr. Как сделать от этого слова богатую рифму? Ведь все слово лежит в рифме, поскольку ударение по-немецки обыкновенно на коренном, первом слоге. Попытавшись в данном случае дать богатую рифму, т. е. рифмовать и согласную f, поэт получит тавтологическую рифму — fuhr: erfuhr. Так что обычно богатая рифма в немецком языке является одновременно рифмой тавтологической, повторением того же слова. Поэтому в немецком языке принцип богатой рифмы выдвигается редко. Французы тоже в этом отношении скупее русских. Французский классицизм XVII—XVIII веков избегал употреблять богатую рифму, тогда как французские романтики выдвинули принцип «опорной согласной», борясь за повышение звучности стиха.

Очень важный момент в стилистическом отношении заключается в том, рифмует ли только окончание или рифма захватывает также и корень. При условии рифмовки только окончания мы имеем рифму суффиксальную или флексивную, т. е. рифму тождественных окончаний, например: страданье — сиянье; шумели — свистели. Когда рифмуют глагольные или именные окончания, в рифме повторяются тождественные по смыслу элементы слов, повторяется одинаковый суффикс и не возникает впечатления, что в рифме объединены какие-то разные смыслы.

Другое дело, если рифмуется корень: например, *круг* : *друг*. Тогда рифма в гораздо большей степени является смысловой. Рифмы *рыданье* : *страданье*; *шумели* : *свистели* в смысловом отношении не богатые. Это рифмы по преимуществу звуковые. Тогда как *круг* : *друг* — рифма смысловая, рифма корня. Смысл рифмующихся слов также вступает в поле нашего сознания в тех случаях, когда мы имеем рифмы, грамматически разнородные: например, *вино* : *полно*; *волн* : *полн*. «Волн» — родительный падеж множественного числа, «полн» — краткая форма прилагательного. В таких случаях рифма также объединяет разные смыслы, и, следовательно, смысловой элемент гораздо более акцентирован. Указанное различие типично для поэтов разных стилей. Так, в монологе из «Демона»:

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством...[1]

одинаковые окончания связаны с параллелизмом стихов.

---

[1] Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954—1957. Т. 4. С. 208.

А у Пушкина:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн... (IV, 274)

сразу дается смысловое объединение, где акцент лежит на значении слов, и рифма это значение подчеркивает. В последнем случае мы имеем употребление рифм смысловых, коренных грамматически разнородных; в первом — грамматически однородных, по преимуществу суффиксальных и флексивных рифм, т. е. тождественных окончаний.

Вопрос о точности рифмы — очень сложный, и в любом языке вокруг действительно точных в звуковом отношении рифм стоит круг созвучий, которые можно назвать рифмами приблизительными. Это рифмы, которые стремятся к точности, но не вполне точны, причем допустимая мера такой приблизительной точности зависит от узуса, от традиции. Мы можем сказать, что это узуально-точные рифмы, т. е. рифмы, точные с точки зрения того, что принято в данном стихосложении.

В немецком языке такими узуально-точными рифмами, принятыми у всех немецких классических поэтов, является рифмовка лабилизованных и нелабилизованных гласных: *i* рифмуется с *ü*, *e* — с *ö*, *ei* — с *eu*. Например, *liebe* : *trübe*; *können* : *brennen*; *Seite* : *heute*. Исторически понятно, как произошла такого рода рифмовка в немецком языке. В немецком произношении многих областей Германии лабилизованные гласные делабилизовались. Так, во всей средней и южной Германии в народных диалектах говорят triebe вместо trübe; kennen вместо können; heite вместо heute. Это произношение сейчас является вульгарным, но во времена Гете и Шиллера, тем более в XVII веке, оно было очень распространено даже среди людей образованных. Для поэтов средней и южной Германии это были вполне точные рифмы, ориентированные на живое произношение. Произношение это проникло и в поэзию. Потом, в XIX веке, когда среди людей образованных закрепилось правильное литературное произношение лабилизованных гласных, ориентированное на орфографию, подобные рифмы сохранились как узуальные, как принятые условно, по традиции, хотя и не вполне точные с фонетической точки зрения.

Другой пример из русского стиха. В русском стиле узуально-точными рифмами, принятыми в поэзии, являются рифмы «ы» и «и». Мы так привыкли к рифме «ы» : «и», что даже не замечаем этого (*мыло* : *сила*; *быть* : *пить*). Между тем «ы» и «и» — это с произносительной и акустической точек зрения разные звуки. Исторически рифмовка «ы» и «и» идет от украинского, где звуки эти произносятся одинаково. Более глубокое основание подобной рифмовки связано с тем, что «ы» и «и» являются парными фонемами. Так, во множественном числе слова с твердой основой оканчиваются на «ы», слова с мягкой основой —

на «и» (ср. стол — столы, день — дни). Значит, «ы» и «и» в русском языке являются грамматически парными гласными фонемами. Эта грамматическая парность связывает их между собой и дает основу для рифмовки.

В русской поэзии широко также распространены рифмы с отсеченным «й». Например, русские поэты издавна рифмуют *милый* : *могилы*; *синий* : *пустыни*. «Й» отбрасывается, не считается в рифме. Академик Л. В. Щерба в своей диссертации о гласных русского языка писал, что в русском произношении «синий» и «сини» звучат почти одинаково, поэтому «синий» можно рифмовать с «пустыни». «Милый и «могилы» несколько больше отличаются, но звук «й» здесь тоже настолько короткий, незаметный, что получается почти точная рифмовка.[2] Это относится к прилагательным мужского рода. Но в середине XIX века русские поэты стали свободно применять эти рифмы с отсечением «й» не только к прилагательным, но и к таким сочетаниям, где «й» играет гораздо более важную грамматическую роль (ср. *Тани* : *мечтаний*; *случайно* : *тайной*). Таким образом, здесь целая группа рифм узуально-точных.

Очень сложным является в русском языке вопрос о рифмовке неударных гласных. В русском произношении неударные гласные, в особенности заударные, редуцированы, т. е. они теряют ясность произношения. Например, «а» и «о», когда они стоят вне ударения, произносятся одинаково. Следовательно, в таких словах, как «тело» : «предела» или «бéгом» : «телегам» рифма вполне точная, потому что конечные гласные произносятся одинаково.

Однако русские поэты XVIII века совершенно не употребляют таких рифм. В пушкинскую эпоху такие рифмы тоже почти не встречаются. У Пушкина можно насчитать лишь 10—12 случаев, где поэт допускает рифму неударных «а» и «о». Это встречается в стихотворениях более разговорного типа, в комических стихах. У Баратынского ни одного случая такой рифмы нет. Даже в произведениях, написанных живым, разговорным языком, например в баснях Крылова или в «Горе от ума» Грибоедова, также нет рифмы «а» и «о». Это традиция, связанная, может быть, со старым церковнославянским языком, произношение которого различало «а» и «о». Однако в значительной степени это связано с вопросом орфографии.

В связи с этим несколько слов об орфографии и произношении. Каждому понятно, что рифмуют для слуха, а не для глаз. Что такое «рифма для глаза»? Удовлетворяющий нашему зрению симметричный орнамент? Конечно, в стихе об этом не может идти речь. Однако поскольку поэты — грамотные люди, поскольку у поэтов, пишущих стихи, графический образ слова

---

[2] См.: Щерба Л. В. Русские гласные в качественном и количественном отношении. Л., 1983.

стоит перед сознанием и поскольку поэты не являются фонетистами и не всегда решаются довериться своему слуху, зрение нередко подсказывает им то, что расходится со слухом. Поэтому во всех языках мы находим рифмы запрещенные или рифмы разрешенные традицией на основе их написания. Слова, написанные по-разному, хотя и звучащие одинаково, нередко запрещается рифмовать. И наоборот, разрешается рифмовать слова только потому, что они одинаково написаны, хотя и звучат различно. Для французского языка характерны такие «запреты», основанные на орфографии: chose, roses и osent запрещено рифмовать, потому что они имеют различные окончания, хотя в произношении эти слова абсолютно одинаковы. Когда-то эти конечные согласные произносились, сейчас они не произносятся, и тем не менее, с точки зрения французских правил рифмовки, не только классицистских, но и романтических, вплоть до современных, это считается недопустимой рифмой. Также и в случае: parlais (второе лицо единственного числа прошедшего времени) и allaient (третье лицо множественного числа), рифма не допускается, хотя различие здесь основано на архаической французской орфографии. Когда-то эти окончания произносились различно, сейчас они совпали, но рифма считается недопустимой с точки зрения французской традиции рифмовки. Эти орфографические «запреты» частично основаны на том, что в XVI веке, когда слагалась французская поэзия, эти согласные еще произносились, частично это связано с тем, что во французском языке существуют так называемые liaison, т. е. некоторые «немые» конечные согласные, попадая в положение перед гласными, начинают звучать (ср. innocent — innocent-et captif). Значит, есть потенциальная возможность озвучения конечного немого согласного. Но, в сущности, речь идет о традиции, которая запрещает такие рифмы.

Приведу примеры из английского языка. Здесь нередко встречаются рифмы «для глаза». Например, рифмуют *breath* и *beneath*. Написаны эти слова одинаково, но произносятся различно, а между тем рифмуются. Или, скажем, поэт рифмует *live* и *survive*, *down* и *flown*, произносящиеся по-разному, и т. д. Можно сказать, что у английских поэтов-романтиков XIX века под видом орфографически точной рифмы в поэзию врывается диссонанс. Но поэт этого не осознает, он пользуется разрешенной традицией рифмой.

С этим я связываю вопрос о рифмовке «а» и «о» в русской поэзии. В XVIII — начале XIX века «а» и «о» не рифмовались, потому что поэты еще не осознавали, что звучание здесь одинаковое. Традиция, ориентированная на орфографию, запрещала подобные рифмы как неточные. Затем на протяжении XIX века эти рифмы входят в употребление, а в дальнейшем в русскую поэзию проникает целый ряд не вполне точно совпадающих неударных гласных, скажем, «ы» и «у». Например, *сыну* : *кручи-*

ны — не совсем точная рифма, потому, что «у» и «ы» сохраняют некоторое своеобразие, но на слух это все-таки звучит очень близко. На протяжении XIX века круг этих приблизительных рифм, основанных на неполном совпадении неударных гласных, в русской поэзии все более расширяется. Благодаря этому возникает гораздо большее разнообразие рифмовых созвучий, причем созвучий, грамматически не однородных. Смысл начинает играть бóльшую роль по сравнению с простой созвучностью.

Интересен спор по этому поводу между А. К. Толстым и Тургеневым. Тургенев высказал ряд придирчивых замечаний, касающихся неточных рифм, по поводу поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин»; он вообще придирался к поэтам с точки зрения требований классической формы. Вот что по этому поводу пишет в частном письме А. К. Толстой: «Остается обвинение Тургенева — хромые рифмы! Неужели Тургенев принадлежит к французской школе, которая хочет удовлетворить глаза, а не уши? — которая побоялась бы сопоставить „avoir“ с „dressoirs“ во множественном числе? Я составил маленький список моих неправильных рифм, хотя, конечно, далеко не полный. Но вот он: 1) широкой — потока; 2) стремнины — долину; 3) пустыня — отныне; 4) знаменитый — разбита; 5) имя — ими; 6) пробужденье — дуновенья; 7) неугодны — свободно; 8) чуя — всуе; 9) суровый — слово; 10) синклита — ланиты; 11) сына — кручины; 12) нивах — счастливых и т. д. Гласные, которые оканчивают рифму — когда на них нет ударения — по-моему, совершенно безразличны, никакого значения не имеют. Одни согласные считаются и составляют рифму. Мне кажется, что только малоопытное ухо может требовать гласную — и оно требует это только потому, что делает уступку зрению. Я могу ошибаться, но это у меня интимное чувство — последствие моей эвфонической организации, и вы знаете, насколько у меня требовательнее ухо. Я нашел лишь одну рискованную рифму в „Иоанне Дамаскине“ — а именно „свыше“ и „услышал“, и то если бы я только себя одного слушал, я готов был бы ее повторить. Я увлекся, говоря, что гласные безразличны: я бы не желал поставить рифму „у“ с „и“, но „а“, „о“, „у“ — все такие родные, так же как „и“, „i“, „я“ — тоже родные. . .».[3]

Это декларация поэта, который следует слуху. Конечно, он не фонетист, так что не может точно разобраться, в каких случаях мы имеем полное тождество. Но он защищает ту манеру, которая постепенно утверждается во второй половине XIX века и становится господствующей в XX.

Но в XX веке, в эпоху символизма, у Брюсова, Блока мы встречаемся уже с употреблением неточных рифм в прямом смысле слова. В противоположность рифмам приблизительным,

---

[3] Толстой А. К. Письмо Б. М. Маркевичу (4 февраля 1859 г.) // Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1964. С. 107—108.

узуально-точным, когда поэт в принципе стремится дать точное созвучие, но фактически только приближается к этой точности, под неточными рифмами мы понимаем такие рифмы, которые являются бесспорным диссонансом, в которых есть звуковое несоответствие, не узаконенное узусом. В новейшей поэзии неточная рифма употребляется как сознательный художественный прием. Вся прелесть такой рифмы заключается именно в неполном соответствии, в диссонансе. Для того чтобы проиллюстрировать, как может быть художественно использована неточная рифма, возьмем стихотворение А. Блока «В неуверенном, зыбком полете. . .». В этом стихотворении мы имеем две строфы с точными рифмами, и только третья строфа — с неточными рифмами, по замыслу отражающими катастрофу, которая происходит с авиатором:

В неуверенном, зыбком полете
Ты над бездной взвился и повис.
Что-то древнее есть в повороте
Мертвых крыльев, подогнутых вниз.

Как ты можешь летать и кружиться
Без любви, без души, без лица?
О, стальная, бесстрастная птица,
Чем ты можешь прославить творца?

В серых сферах летай и *скитайся*,
Пусть оркестр на трибуне *гремит*,
Но под легкую музыку *вальса*
Остановится сердце — *и винт.* [4]

В третьей строфе рифмы такие: *скитайся — вальса, гремит — винт*. В последнем случае в рифме пропускается «н» (*гремит — винт*), а в словах «скитайся» и «вальса» чередуются «й» и «ль» в сочетаниях — «айся» и «альса».

У символистов мы очень часто встречаемся (в особенности в двухсложной женской рифме) с отсеченной на конце согласной. Скажем, у Блока: *забудем* : *люди*; *встанет* : *тумане*. Бывает, что рифма неточно соответствует в середине: *купол* : *слушал*; *пепел* : *светел*. Такого рода рифмы, в которых только гласные совпадают, а согласные могут частично не совпадать, носят название ассонансов. *Пепел* : *светел* — пример ассонанса. В старой поэзии ассонансы были очень широко распространены. Требование точной рифмы, господствующее в классической поэзии, — это известного рода новшество. Первоначально рифмы зародились как неточные, и у многих народов в средневековой поэзии мы находим ассонансы, а не точные рифмы. Так, в «Песне о Роланде» поэт пользуется исключительно ассонансами. Там имеется группа стихов, тирады, которые объединены одинаковым ассонансом:

Rollanz ferit en une pierre *bise*.

---

[4] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 197.

Plus en abat que jo ne vos sai *dire.*
L'espee cruist, ne fruisset ne ne *brise,*
Cuntre ciel amunt est *resortie*
Quant veit li quens que ne la freindrat *mie*
Mult dulcement la pleinst a sei *meisme...* [5]

Здесь всюду рифмуются гласные i — е, а между ними стоят разные согласные.

Этот способ рифмовки встречается и во французской народной поэзии, которая сохраняет старую традиционную форму:

Elle fait le rossignol chanter
A minuit dans sa *chambre*
Elle fait la terre reverdir
Sous ses pieds quand elle *danse.* [6]

Испанский романс, испанская народная песня строится и до сих пор на принципе ассонанса так же как старофранцузский эпос:

Dando suspiras al aire
    y lágrimas a la *tierra,*
Que tiernamente que llora,
    que justamente se *queja*
La malograda Florinda,
    a quien España ce*lebrs*
Por primera en hermosura,
    y en las desprecias pri*mera.* [7]

Здесь тоже большая группа стихов объединены повторяющимся одинаковым ассонансом (в конце четных стихов).

В средневековой немецкой поэзии, которая еще пользуется тоническим стихом, старейшие немецкие средневековые поэты — миннезингеры, еще не подвергшиеся французскому влиянию, также пользуются ассонансом:

Es stuont eine frowe *alleine*
Unt warte uber *heide,*
Unt warte ire *liebe*
Do gesach si folken *fliegen...* [8]

(Стояла женщина на башне. Увидела, как прилетает сокол.)

В немецкой народной балладе, которой подражали Гете и романтики, существует тот же принцип ассонанса:

Wohin, wonaus, du schöne Magd?
Was machen Ihr hier *alleine?*
Wollen Ihr die Nacht mein Schlafbuhle sein,
So reiten Ihr mit mir *heime.* [9]

---

[5] La chanson de Roland: Publiée... par Joseph Bedier. Paris, 1960. P. 106.
[6] Цит. по: Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975. С. 395.
[7] Там же. С. 396—397.
[8] Там же.
[9] Herder J. G. Stimmen der Völker in Liedern. Leipzig, 1957. S. 126.

Вопрос об ассонансе в средневековой поэзии подводит нас к проблеме происхождения рифмы.

Рифма возникла не в том законченном виде, в котором мы имеем ее у Пушкина и других поэтов нового времени. Она исторически возникла из созвучий, объединяющих какие-то ритмические ряды, но объединяющих первоначально лишь настолько, насколько необходимо для того, чтобы подчеркнуть для нашего слуха соотнесенность и объединение этих рядов.

Где и как возникла рифма у новоевропейских народов, мы в точности сказать не можем. В античной поэзии рифмы не было. Рифма возникает в раннем Средневековье, и есть разные теории о ее происхождении. Теории эти спорны, так что останавливаться на них мы не будем. Отметим только, что есть все основания думать, что рифма, так же как стих, имеет своим источником параллелизм — смысловой и синтаксический, что звуковое объединение, звуковое тождество возникло исторически там, где мы имели параллельные смысловые и синтаксические ряды, ритмико-синтаксический параллелизм, который при наличии одинаковых падежных окончаний непроизвольно давал рифму.

Возьмем пословицы. Я приведу несколько русских примеров. Пословицы обычно строятся по принципу параллелизма смыслового (сопоставления значения), параллелизма синтаксического (одинакового синтаксического построения, двучленного) и в связи с этим нередко параллелизма ритмического, поскольку в каждом из двух сопоставляемых членов пословицы имеется одинаковое число слов и, следовательно, примерно одинаковое число ударений: «Куда конь с копытом, туда и рак с клешней». Каждая часть этого образного сопоставления заключает одинаковое число слов (я беру слова значащие, смысловые, не обращая внимание на предлоги, союзы и пр.): «куда конь с копытом» — три слова, «туда и рак с клешней» — тоже три слова. Но в данном случае, хотя мы имеем параллелизм смысловой, синтаксический и ритмический, рифмы не получается, потому что в русском языке, как языке флективном, слова в зависимости от характера основы могут склоняться или спрягаться по-разному; наличие творительного падежа само по себе не обеспечивает еще одинакового окончания, и рифмы не получается.

Но вот другая пословица: «Тише едешь, дальше будешь». Эта пословица тоже двучленная. Здесь опять-таки имеется смысловой, синтаксический, ритмический параллелизм (два ударения в каждой половине пословицы) и нечто вроде рифмы. «Едешь» и «будешь» — уже рифма, правда, неточная рифма в том смысле, в каком мы говорим о рифме в современном стихе, но все-таки некоторое созвучное окончание имеется. Хотя ударные слоги не совпадают, но за ударным слогом следует окончание «-дешь», которое при наличии параллелизма смысло-

вого и синтаксического между глаголами «едешь» и «будешь» в звуковом отношении уже объединяет эти два отрывка.

И еще один пример: «По одежде встречают, по уму провожают». Здесь мы имеем смысловой, синтаксический, ритмический параллелизм, и, наконец, есть полная рифма, притом «встречают» и «провожают» — это суффиксальная или флексивная рифма (грамматически однородная), поскольку глагольные окончания вполне совпадают. На этом примере мы прошли путь от простого ритмико-синтаксического и смыслового параллелизма через созвучия неполные до точного рифмового созвучия.

Обратимся теперь к многочисленным случаям «психологического параллелизма» в народной лирике. А. Н. Веселовский указывает, что почти у всех народов распространены двустишия и четверостишия, основанные на сопоставлении жизни природы и душевной жизни человека или явлений человеческой жизни, что эти сопоставления основаны на особенностях первобытного мышления, которое представляет себе весь мир одушевленным (так называемый первобытный анимизм).[10] Это одушевление природы является предпосылкой сопоставления душевной жизни человека с жизнью природы:

Ой тонкая хмелиночка
На тин повилася,
Молода дівчинонька
В казака вдалася.

Не свивайся, не свивайся
Трава с повеликой,
Не свыкайся, не свыкайся
Молодец с девицей...[11]

Вот две строфы, построенные на психологическом параллелизме. Русская лирическая песня не требует рифмы, но рифма здесь возникает в результате параллелизма. Не всегда эта рифма точная: «хмелиночка» — «дівчинонька», «повеликой» — «девицей», это — ассонансы; но «свивайся» — «свыкайся», «повилася» — «вдалася» — это точные рифмы суффиксального типа, возникшие в результате параллелизма этих стихов. На таких четверостишиях можно видеть, как из психологического параллелизма лирической песни рождается более или менее точная рифма.

Катилося яблычка с замостья,
Просилася Катичка с застолья.[12]

(Из свадебной песни)

---

[10] См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 101—154.

[11] Цит. по: Жирмунский В. М. А. Н. Веселовский и сравнительное литературоведение // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 131.

[12] Цит. по: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 109.

Здесь уже рифма несколько другая. *Замостья* : *застолья* представляет народный тип рифмы, где, с одной стороны, ассонанс (-мостья : -столья), а с другой стороны, глубокая рифма — *за* : *за*.

Тихие ветрики понавеяли,
Любимые гости понаехали.

Опять параллелизм — три слова в каждом стихе. *Понавеяли* : : *понаехали* — такой же тип рифмы, как *замостья* : *застолья* — ассонанс и вместе с тем глубокая рифма.

Третий пример рифмы — рифма в русской былине. Старая наука (не внимательная к вопросу стихотворной формы народной поэзии) утверждала по традиции, что русская былина рифмы не имеет. Эта точка зрения сейчас отвергнута. В моей книге о рифме я подробно исследовал русскую былину и показал, что примерно 30 % стихов в русской былине рифмованы.[13] Эта рифма необязательная, неточная, неполная, но вместе с тем это — рифма, играющая известную роль для певца. Подобная рифма возникает как непроизвольное следствие ритмико-синтаксического параллелизма. В конце стиха рифмуют одинаковые окончания, появляются суффиксальные и флексивные рифмы, являющиеся результатом того, что окончания грамматически однородны.

Приведу отрывок известной былины об Илье Муромце и Соловье-Разбойнике в исполнении Трофима Рябинина:

А то свищет Со́ловей да по-соловьему,
Ен крычит злодей разбойник по-звериному
И от него ли-то от посвисту соловьего
И от него ли-то от покрику звериного
То все травушки-муравы уплетаются,
Все лазуревы цветочки осыпаются,
Темны лесушки к земли все приклоняются,
А что есть людей, то вси мертвы лежат.[14]

Здесь рифма, конечно, есть и очень характерного для русских сказителей типа. Идут параллельные стихи (может быть, два или три параллельных стиха), и параллельные окончания более или менее рифмуются. А в конце такая строфическая тирада заканчивается одним стихом, который рифмы не имеет:

А что есть людей, то вси мертвы лежат.

Присмотримся внимательнее к рифме, которая здесь встречается. *По-соловьему* : *по-звериному*. Рифма это или нет? С точки зрения рифмы пушкинской поры, это не рифма. Но об-

---

[13] См.: Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория // Жирмунский В. М. Теория стиха. С. 402—424.
[14] Цит по: Там же. С. 416.

ратим внимание на то, что в русской былине мы всегда имеем дактилическое окончание особого типа, двухударное:

Молодо́й Вольга́ Святосла́вговѝч
Посыла́ет он це́лым деся́точкѐм...

На последнем слоге в былинном стихе всегда лежит метрическое, музыкальное отягчение (метрическое ударение). Собственно говоря, для того чтобы была рифма в русском былинном стихе, достаточно, чтобы было созвучие последнего слога. «По-соловьеву» : «по-звериному» — это уже рифма (*-му*), хотя и весьма непривычного для нас типа. Но обыкновенно в связи с параллелизмом рифма подвигается дальше вперед, причем полной рифма будет в том случае, если третий с конца слог тоже будет рифмоваться. Так, в словах «уплетаются», «осыпаются», «приклоняются» мы имеем рифму, с нашей точки зрения, полную. Ср. другой пример из той же былины, где речь идет о дороге, по которой нельзя проехать:

Так пехо́тою никто тут не прохаживат,
На добро́м кони никто тут не проезживат,
Птица черной ворон не пролетыват,
Серый зверь да не прорыскиват... [15]

«Прохаживат», «проезживат», «пролетыват», «прорыскиват» представляют рифму, с нашей точки зрения, хотя и неполную, — здесь одинаковое двухсложное окончание «*-иват*», но глубокую (совпадает предударный префикс «*про-*»).

Если мы возьмем материал русской былинной рифмы, то можно начать с примеров, где рифмы почти нет: например, Муромл*я* : Карачаров*а* — здесь рифмуется «*а*», но эта рифма очень слабая. Или добру молодц*у* : богатыр*ю* — тоже еще незаметная рифма; крестьянство*вать* : пометы*вать* — рифмуется «*-вать*» (присоединяется опорная согласная). Дальше идут двухсложные рифмы, которые охватывают уже два слога. Запечал*ился* : закручин*ился* — рифмуется «*-ился*»; велик*ая* : проклят*ая*» — рифмуется «*-ая*». Или хлеба куш*ати* : пообед*ати* — рифмуется «*-ати*». Если же прибавится опорная согласная во втором с конца слоге, то мы более четко услышим рифму; например, проха*живал* : проез*живал* (рифма «*-живал*»); придвер*нички* : приворот*нички* (рифма «*-нички*»). Наконец, рифма, которая охватывает три слога: например, бог*атая* : прокл*ятая*; подлыга*ешься* : насмеха*ешься*; *точеные* : золо*ченые*; *кушати* : : р*ушати*. В русской былине очень часто рифма бывает глубокая. Она захватывает еще один слог, предшествующий сильному ударению на третьем слоге. Мы получаем четырехсложную рифму. Но она может быть неточная, может быть несоответствие посредине. Например, *за*колод*ила* : *за*мурав*ила*; *приза-*

[15] Там же. С. 415.

думались : *призаслушались*; *натягивал* : *накладывал* — рифмует начало и конец, середина не совсем совпадает.

На этих примерах видно, как рифма возникает непроизвольно, в результате ритмико-синтаксического параллелизма, который фиксирует некоторые созвучные совпадения одинаковых окончаний. Это, вероятно, и есть исторический источник рифмы.

Несколько слов о рифме как средстве метрической композиции. Рифмовое созвучие имеет определенную организующую композиционную функцию в стихе. Оно объединяет стихи по определенному принципу в повторяющиеся периоды и повторяющиеся строфы, в более крупные единицы метрической композиции. С этой точки зрения важным является сам порядок следования рифм. В школьных учебниках обыкновенно даются три основных типа порядка рифм. Рифмы могут быть с м е ж н ы е, или п а р н ы е. Это двустишия всякого рода, например двустишия александрийского стиха:

От северных оков освобождая мир,
Лишь только на поля, струясь, дохнет зефир...

Если рифмы обозначить буквами, то это будет рифма типа *аа*, *bb*, *cc*. Иногда бывают и три смежные рифмы: *ааа*, *bbb*.

Второй тип — рифмы п е р е к р е с т н ы е, тот тип, который наиболее широко распространен в нашей поэзии: четверостишия с перекрестными рифмами — *abab*:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой. (III, 193)

Выше уже отмечалось, что при таком построении, в особенности если мы имеем чередование женских и мужских рифм (как это обычно в классической поэзии), получается четкое членение на стих, период и строфу. Перекрестные рифмы связывают между собой два периода. Два стиха образуют период. При чередовании мужских и женским рифм (причем стих с женской рифмой имеет 9 слогов, а стих с мужской рифмой — 8 слогов) период состоит из 9+8=17 слогов. Два периода перекрестными рифмами объединяются в строфу. Тут одно поступательное движение через все стихотворение: 9+8, 9+8. Но может быть другой тип рифмовки, то, что называют рифмой о п о я с ы в а ю щ е й, — когда второй период имеет обратное движение по сравнению с первым, — *abba*:

Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал.
Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно... (V, 9)

Когда стихотворение построено таким образом, строфа получает бóльшую замкнутость, потому что здесь нет последова-

тельного, волнообразного движения. Здесь уже не 9—8, 9—8, а 9—8, потом 8—9. Этот способ построения значительно более редкий.

Однако такое внешнее описание порядка рифм, как смежные, перекрестные, опоясывающие, далеко не охватывает всего возможного многообразия рифмовки. Для определения рифмовки какого-нибудь стихотворения недостаточно указать на то, сколько стихов объединяется одной рифмой, каково растояние между рифмами. Это будет чисто формальное описание структуры строфы. Внутреннее, органическое описание композиции строфы должно исходить из того, как из стихов образуется период, как из периодов образуется строфа, т. е. в чем заключается внутренняя композиция, которая только маркируется, обозначается рифмами.

Например, можно представить такой тип строфы, когда первый элемент первого периода удваивается, период состоит не из двух, а из трех стихов: *aab*, *ccb*, причем элемент *b* объединяет собой две полустрофы, состоящие из трех стихов. Очень часто этот объединяющий стих бывает короче других, образует как бы хвост. В средневековой французской и английской поэзии такая строфа даже носила название «хвостатой» (rime couée). Ср. у Фета:

Нет, не жди ты песни страстной,
Эти звуки — бред неясный,
Томный звон струны;
Но полны тоскливой муки,
Навевают эти звуки
Ласковые сны. [16]

Вот тип строфы из шести стихов с удвоенным первым элементом каждого периода. Тип этот широко распространен в европейской поэзии, особенно средневековой.

Средневековая поэзия не менее часто пользуется строфой, состоящей из трех периодов. Два первых периода (восходящая часть строфы) строятся параллельно и объединяются одинаковыми рифмами (например, *ab / ab //*); третий период (нисходящая часть строфы) отличается особым строением и вводит полностью или частично новые рифмы (например, *cc* или *ccb* и т. п.). Трехчленная строфа связана была, вероятно, с соответствующим строением мелодии. Сначала дается мелодический ряд, потом этот ряд повторяется; третий элемент дает какую-то новую, завершающую мелодию.

Такое построение мы находим во многих песнях средневековых трубадуров и миннезингеров.

У Данте в его трактате по теории поэзии даже имеется специальное название для подобных строф: первый и второй пе-

---

[16] Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 165—166.

риоды называются pedes (стопы), третий, завершающий,— sirma, или cauda (кода, т. е. «хвост»):[17] *ab // cc.*

Приведем самый простой пример:

Как ныне сбирается вещий Олег
Отмстить неразумным хозарам:
Их села и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам;
С дружиной своей, в цареградской броне,
Князь по полю едет на верном коне. (II, 100)

Это построение может быть более сложным. Приведу пример трехчленной строфы с очень сложной кодой — знаменитую балладу Гете «Коринфская невеста» в русском переводе А. К. Толстого. (Переводы Толстого можно считать едва ли не лучшими в переводческом русском искусстве за все время существования новой русской поэзии, так что по ним можно получить впечатление не только о метре оригинала, но и о стиле стихотворений Гете.)

Из Афин в Коринф многоколонный
Юный гость приходит, незнаком, —
Там когда-то житель благосклонный
Хлеб и соль делил с его отцом;
И детей они
В их младые дни
Нарекли невестой с женихом.[18]

Кода здесь образуется из двух коротеньких стихов плюс длинный стих, который объединяет эту коду с первыми двумя периодами (*ab / ab / ccb //*).

Такой строфой с трехчленным строением является и сонет — однострофное стихотворение, построенное по принципу тройственного членения. Сонет является созданием итальянской поэзии Средневековья и раннего Возрождения. Молодой Данте и поэты его круга пишут любовные сонеты. Потом сонет получает классическую форму под пером Петрарки. Благодаря популярности любовной поэзии Петрарки сонет распространяется по всей Европе. Вместе с влиянием поэзии петраркизма в эпоху Возрождения вслед за итальянским сонетом появляются сонеты французский, английский, испанский, немецкий. Потом, в эпоху классицизма, в XVII и первой половине XVIII века, сонетная форма отходит на задний план, потому что поэты этой эпохи не придают большого значения музыкальному воздействию поэзии. Поэзия классицизма — это прежде всего поэзия разума, смысла, а не поэзия звуков. Затем, начиная с эпохи романтизма, опять «находят» старую форму сонета и всячески ей подражают.

---

[17] См.: Данте Алигьери. О народном красноречии // Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968. С. 299—300.
[18] Толстой А. К. Собр. соч. Т. 4. С. 420—421.

Возьмем сонет Петрарки в русском переводе:

Меж стройных жен, сияющих красою,
Она царит одна во всей вселенной,
И пред ее улыбкой несравненной
Бледнеют все; как звезды пред зарею.

Амур как будто шепчет надо мною:
Она живет — и жизнь зовут бесценной;
Она исчезнет — счастье жизни бренной
И мощь мою навек возьмет с собою.

Как без луны и солнца свод небесный,
Без ветра воздух, почва без растений,
Как человек безумный, бессловесный,

Как океан без рыб и без волнений, —
Так будет все недвижно в мраке ночи,
Когда она навек закроет очи.

(Пер. *Ю. Н. Верховского*) [19]

Сонет имеет 14 стихов и распадается на три части. Первые две части состоят из двух четверостиший, которые связаны одинаковыми опоясывающими рифмами и объединяются в восьмистишие. Порядок рифм — *abba* / *abba* //. Затем следуют еще шесть стихов. Эти последние шесть стихов могут быть рифмованы в разном порядке на две рифмы или на три. Здесь: *cdc dee*, но это не единственный способ расположения этих шести заключительных стихов. Итальянские поэты чаще избегают такого окончания, в котором образуется двустишие; обычно дают более сложную рифмовку, которая прочнее связывает эти шесть стихов между собой. Получается, следовательно, четыре и четыре стиха — восходящая часть, а потом нисходящая часть, кода, состоящая из шести стихов. Таким образом построенный сонет требует соответствующей внутренней композиции. Мы имеем здесь возможность какого-то диалектического развития мысли или чувства: тезис, антитезис, синтез, или тема, параллельная тема и заключительный синтез двух тем. Так сонет обычно и строится, т. е. это форма, которая имеет смысл, когда она соответствует внутреннему содержанию.

К числу таких же широко распространенных в новоевропейской поэзии строфических форм, тоже итальянского происхождения, относится так называемая октава.

Октава состоит из четырех периодов. Первые 6 стихов, т. е. первые три периода, связаны перекрестными рифмами: *ab* / *ab* / *ab*, а последний период образует коду, завершение на новую рифму *cc*. Получается восьмистишие, что и означает слово «октава». Этот строфический размер был создан народными певцами в Северной Италии, которые исполняли на площадях городов старинные эпические поэмы, пришедшие из Франции. Затем этот размер подхватили итальянские поэты эпохи Возро-

---

[19] Петрарка Франческо. Книга песен. М., 1963. С. 97.

ждения, которые воспользовались для этого сюжетом и формой народной эпической поэзии — героической и рыцарской. Многие итальянские поэты, из которых наиболее известны Ариосто («Неистовый Роланд») и Тассо («Освобожденный Иерусалим»), продолжают традицию октавы, идущей из народной эпической итальянской поэзии, и развивают ее до высокого мастерства и совершенства. Потом под влиянием итальянцев октава в эпоху романтизма проникает в новоевропейскую поэзию. Гете пишет, например, октавами посвящение к «Фаусту»:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmahl fest zu halten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch der euren Zug umwittert.[20]

Пушкин очень часто пользуется октавой в стихотворениях, носящих характер элегических раздумий. Отчасти это, видимо, влияние гетевской октавы (Гете впервые стал употреблять октаву в стихах, посвященных воспоминаниям, элегическим раздумьям и т. д.):

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает.
Журча, еще бежит за мельницу ручей.
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает
В отъезжие поля с охотою своей,
И страждут озими от бешеной забавы,
И будит лай собак уснувшие дубравы. (III, 246)

В пушкинской октаве тоже шесть стихов с перекрестными рифмами, и в завершение — два стиха с парными рифмами в конце.

На этих нескольких примерах мы простарались объяснить принципы строфического строения. Строфа — это повторяющийся элемент метрической композиции стихотворения. И если спросить себя, как строфы возникли, то, с точки зрения исторической, в основе лежат, конечно, элементы музыкальной композиции. Строфа — это способ строения песни, в которой повторяется по какому-то закону мелодия. Впоследствии, когда поэзия освобождается от первоначальной связи с музыкой, строфа становится просто способом стихотворной композиции. Но в основе строфа — это принцип композиции лирических жанров, жанров песенных, исторически связанных с музыкой. Есть способы построения стихов не строфические, более свободные в смысле

---

[20] Goethe J. W. Poetische Werke: In 16 Bd. Berliner Ausgabe. Bd 8. Berlin, 1965. S. 147.

композиции. Эпос (повествование) и стихотворная драма в принципе, скорее, пользуются не строфическими, а более свободными способами метрического построения. Однако классическая испанская драма широко пользуется строфами: там герои разговаривают друг с другом в строфической форме. Это — влияние лирики на драму, благодаря чему многие места испанской драмы производят на нас именно лирическое впечатление. Но в принципе драматические монологи, диалоги не строятся строфически. Эпос тоже большей частью не строфичен; часто мы имеем в них форму белого стиха, т. е. стиха без рифмы (ср. белый стих Шекспира или Мильтона), либо случаи свободной рифмовки (например, пушкинские или байроновские лирические поэмы). В лирических поэмах этого типа употребляется рифма, но в рифмовке «Кавказского пленника», «Медного всадника» у Пушкина нет повторяющейся строфы. Здесь появляются длинные строфические тирады или «строфемы», которые отличаются очень прихотливым чередованием рифмы, — то смежные, то перекрестные, то опоясывающие рифмы, иногда не два, а три стиха на одну рифму. Получается свободная последовательность рифм, которая соответствует более свободной связи между элементами эпического повествования.

Существует также особый тип рифмовки, который носит название вольных стихов, или, точнее, как мы сейчас говорим, вольных ямбов. Это стихи рифмованные, но рифмованы они так же, как пушкинские строфемы, — в меняющемся порядке. Кроме того, сама величина стиха различна, т. е. в одном и том же стихотворении встречаются стихи более короткие и более длинные. Все они — ямбические стихи, но рядом могут стоять четырех-, пяти-, шестистопные ямбы. Такие вольные ямбы мы имеем у Крылова, у Грибоедова в «Горе от ума». Возьмем для примера басню Крылова:

Осел увидел Соловья
И говорит ему: «Послушай-ка, дружище!
Ты, сказывают, петь великий мастерище:
Хотел бы очень я
Сам посудить, твое услышав пенье,
Велико ль подлинно твое уменье?»
Тут Соловей являть свое искусство стал:
Защелкал, засвистал
На тысячу ладов, тянул, переливался;
То нежно он ослабевал,
И томной вдалеке свирелью отдавался,
То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался.[21]

Здесь порядок рифм очень прихотливый и все время меняется. Количество стоп в каждом стихе также меняется (4—6—6—3—5—5—6—3—6—4—6—6). Это придает стиху большую выразительность, разговорность. Монотонная повторность строфы,

---

[21] Крылов И. А. Басни. М.; Л., 1956. С. 65—66.

которая ограничивает рифму, — это музыкальный тип метрической композиции, тип лирической песни, а такой стих — разговорный, он гораздо более свободный: то более короткий, то более длинный и т. д. Басенный рассказ или диалог комедии Грибоедова удобно укладывается в такую форму вольных стихов, или вольных ямбов.

Вольные стихи не следует смешивать со свободными стихами. Свободный стих — это, во-первых, стих без рифмы, белый стих; во-вторых, это больше акцентный, чисто тонический, а не ямбический стих; в-третьих, этот чисто тонический стих отличается различным числом ударений в разных стихах: в одном стихе может быть четыре ударения, в другом — три, в третьем — пять ударений и т. д.

Если свободный стих — чисто тонический, т. е. число слогов в нем непостоянное, число ударений разное и рифмы нет, то почему это вообще стих? Ведь любую газетную статью, любой отрывок прозы можно разбить так, чтобы каждое предложение составило отдельную строчку, и это будет соответствовать определению свободного стиха. Почему же такая проза — не свободные стихи? Чем отличается свободный стих от любого отрывка прозы?

Первое и очень существенное отличие — это то, что мы имеем дело с эмоциональным произведением, где есть особое поэтическое настроение, особый подбор слов, который заставляет нас не читать свободный стих как прозу, а декламировать. Но этого недостаточно, это только внутренний признак. Внешним признаком ритмичности является, с одной стороны, некоторое выравнивание числа ударений и слогов. В прозе можно встретить одно предложение из трех слов, соседнее — из десяти, следующее предложение из двух слов и т. д. Свободный стих таких резких контрастов не допускает, происходит какое-то выравнивание, т. е. ряды имеют примерно по 3—4—5 ударений; размер каждого стиха хотя и меняется, но меняется в каких-то пределах, позволяющих воспринять акцентные ряды как соотносительные; могут быть и одинаковые окончания. В прозе каждый отрывок может иметь различное окончание, а в свободном стихе есть тенденция так расставлять окончания, чтобы они производили впечатление если не строгой, то все-таки некоторой более свободной закономерности. Наконец, самое важное: в свободном стихе обычно заменяют точные рамки стиха синтаксическим параллелизмом и повторением начальных слов. Наличие синтаксического параллелизма заставляет нас воспринимать отдельные ряды как связанные между собой, как сопринадлежащие какому-то целому. Следовательно, ритмико-синтаксический параллелизм в таком стихе опять выступает как организующий момент. Мы как будто снова возвращаемся к тому, что существовало до стиха и до строфы.

Если стих и строфа возникли непроизвольно из ритмико-син-

таксического параллелизма, то здесь, наоборот, убирается явление явной стиховности и какие-то вторичные моменты стиховности, которые когда-то играли роль при образовании стиха. Строфы выступают на первый план как композиционные моменты.

Приведу пример из цикла «Александрийские песни» М. Кузмина. Они написаны свободным стихом, в которых, правда, ритмико-синтаксический параллелизм, повторение, припев и т. д. играют существенную роль. Усомниться в том, что это стихи, невозможно:

Как песня матери
над колыбелью ребенка,
как горное эхо,
утром на пастуший рожок отозвавшееся,
как далекий прибой
родного, давно невиденного моря,
звучит мне имя твое
трижды блаженное:
    Александрия!
Как прерывистый шепот
любовных под дубом признаний,
как таинственный шум
тенистых рощ священных,
как тамбурин Кибелы великой,
подобный дальнему грому и голубей воркованью,
звучит мне имя твое
трижды мудрое:
    Александрия!
Как звук трубы перед боем,
клекот орлов над бездной,
шум крыльев летящей Ники,
звучит мне имя твое
трижды великое:
    Александрия! [22]

Конечно, мы сразу чувствуем, что это стихи. Во-первых, три строфы построены параллельно. Затем, все они имеют припев: «. . .звучит мне имя твое, трижды блаженное (мудрое, великое): Александрия!» В каждой большой строфе этому окончанию предшествуют три периода, построенных по принципу параллелизма и повторения начальных слов: «как песня матери. . .», «как горное эхо. . .», «как далекий прибой. . .». Если присмотреться к этой строфе, то каждый из таких периодов состоит из двух стихов, причем первый стих имеет одинаковое число ударений: «как пе́сня ма́тери. . .», «как го́рное э́хо. . », «как дале́кий прибо́й. . .». И на фоне этих одинаковых первых стихов стоят вторые стихи, которые меняются по числу ударений: «над колыбе́лью ребе́нка. . .» — два ударения; «у́тром на насту́ший рожо́к отозва́вшегося» — четыре ударения, «родно́го, давно не ви́данного мо́ря» — три ударения. Иначе говоря: 2+2, 2+4,

---

[22] Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 61—62.

2+3 — три периода, объединенные синтаксическим параллелизмом и повторяющимся припевом.

Итак, здесь есть ряд моментов, которые унифицируют композицию стихотворения, несмотря на отсутствие строфы в шаблонном понимании слова. При дальнейшем ослаблении закономерности повторяющихся элементов отсюда — путь к ритмической прозе.

Нередко в лирических отрывках писателей, близких к романтическому стилю (в юношеских произведениях Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», в некоторых рассказах Тургенева и др.), возникает ощущение, что проза ритмична, что хотя это не стихи, даже не свободные стихи, но в них есть что-то, что заставляет нас воспринимать эту прозу как ритмизованную, хотя и свободно ритмизованную.

Первый момент — повышенная эмоциональность, лиричность самого содержания, которая заставляет нас напевным образом читать или воспринимать такой отрывок как напевный. Но этого недостаточно. Обычно ритмическая проза строится на синтаксическом параллелизме и повторении начальных слов. Это заставляет нас воспринимать прозу, как если бы она распадалась на синтаксические ряды, подобные стихам, соотнесенные благодаря параллелизму, хотя неравные по числу ударений и по числу слогов. Возьмем отрывок из «Страшной мести» Гоголя:

«...Любо глянуть с середины Днепра **на высокие горы (1), на широкие луга (2), на зеленые леса! (3) Горы те — не горы (1)**: подошвы у них нет, *а внизу их* (a), *как и вверху* (b), острая вершина, и *под ними* (a) *и над ними* (b) высокое небо. **Те леса (3)**, что стоят на холмах, **не леса:** то волосы **(c)**, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и *под бородою* (a), и *над волосами* (b) высокое небо. **Те луга — не луга** (2): то зеленый пояс (c), перепоясавший посередине круглое небо, и *в верхней половине* (b), и в *нижней половине* (a) прогуливается месяц».[23]

Здесь очевидный параллелизм: горы те — не горы, те леса — не леса, те луга — не луга, то волосы..., то зеленый пояс и т. п.; или дальше: внизу их как и вверху... и под ними и над ними... и под бородою и над волосами... и в верхней половине и в нижней половине..., и т. п.

Следовательно, при довольно широкой свободе построения здесь все-таки есть синтаксически соответствующие отрывки, синтаксические параллельные места, и это дает возможность воспринимать каждый такой синтаксический отрывок если не как стих, то как нечто подобное стиху. На этом принципе строится ритмическая проза. Ритмическая проза — это проза, движущаяся в направлении стиха, так же как свободный стих — это стих, движущийся в направлении прозы.

---

[23] Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1959. С. 252.

Лекция 17

СТИЛИСТИКА. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛЕКСИКА. МЕТАФОРА

Обратимся теперь к вопросам стилистики в узком смысле слова. Уже говорилось, что проблемы стилистики можно распределить по двум основным разделам — Лексика и Синтаксис, т. е. слово и предложение или словосочетание с точки зрения их художественного использования. Начнем с вопросов художественной лексики.

Первая проблема — это вопрос об отборе слов по содержанию, по значению.

Слово для поэта, в особенности в лирическом стихотворении, — это тема или, во всяком случае, элемент, входящий в состав темы. Всякое слово, имеющее какое-то предметное, вещественное содержание,— это тема или часть какой-то темы.

Подбор словесных тем в лирике может играть очень существенную роль. В этом отношении бывают разного типа поэты. Если мы возьмем лирические стихотворения Пушкина, Шекспира с их необычайным богатством слов, которое запечатлено в их словаре, с их необычайным разнообразием аспектов жизни, которые отражаются в этих словах, то никакой узкоиндивидуальной манеры в подборе слов мы у них не найдем. Иной характер носит сентиментальная лирика второй половины XVIII века, та, которую называют «кладбищенской лирикой», т. е. сентиментальная поэзия, изображавшая страдающего, меланхолического человека, погруженного в элегические размышления о бренности человеческого существования, в тихие сентиментальные наслаждения любви, дружбы, как, например, в элегиях Жуковского. Какой здесь подбор слов? *Слезы, вздохи, воспоминания, сумрачный, мрачный, темный, бледный, трепетный, серебристый, грустный, задумчивый, меланхолический, тихий, нежный.* Этот подбор слов характеризует особый сентиментальный, чувствительный, эмоциональный колорит такого рода стихов. Сумрачная роща, задумчивая тень леса, серебристый свет луны, звуки вечернего колокола, грусть и воспоминания о прошлом, мысль о смерти, слезы над любимой могилой — все эти мотивы сентиментальной лирики воплощаются в очень узком, манерном, характерном для эпохи подборе словесных тем. Приведу в качестве примера перевод элегии «Сельское кладбище» Грея, сделанный Жуковским:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина, повсюду мертвый сон;

Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмутившего полуночным приходом
Ее безмолвного владычества покой.[1]

Это замечательное начало элегии строится на ряде внутренних образов, характерных для меланхолической, сентиментальной поэзии. А внутренние образы осуществляются в подборе слов, характерных для сентиментального искусства. *День бледнеет* (предпочтение бледным цветам)... *Усталый селянин, задумавшись, идет в шалаш спокойный свой... В туманном сумраке окрестность исчезает... Тишина... мелькает жук... Слышится унылый звон рогов... Дикая сова таится под древним сводом.* Здесь специальный, очень характерный подбор словесных тем. Жуковский, как всегда в таких случаях, дает творческий и очень свободный перевод. У него есть ощущение общего эмоционального колорита стихотворения, которое он переводит, и он довольно свободно, хотя в общем точно, подбирает эквивалентные по эмоциональному колориту русские слова. Но он не вполне точен, и сравнение с английским оригиналом показывает, что в оригинале замечательной элегии Грея это единство колорита, единство тона выдержано в еще большей степени. Например, Жуковский переводит второй стих: «шумящие стада толпятся над рекой». Перед нами конкретный образ, но это совсем не то, что у Грея:

The curfew tolls the knell of parting day...

(Вечерний колокол звонит отходную, звучит как похоронный звон уходящего дня).

И дальше:

The lowing herd winds slowly o'er the lea...

(Блеющее стадо медленно извивается по лугам). Это медленно извивающееся движение стада соответствует общему стилю стихотворения, общему его эмоциональному тону. Тогда как «шумящие стада толпятся над рекой», конечно, выпадает из общего стиля.

«Вечерний жук», который был очень популярен в сентиментальной поэзии XVIII века, так же как «сова, которая жалуется в развалинах башни» — это все восходит к Грею. У Грея сказано так: «Все полно торжественного молчания, только жук летит, жужжа, и слышны сонные перезвоны колокольчиков». Жуковский дал эквивалент: «Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает, лишь слышится вдали рогов унылый звон». «Рога»,

---

[1] Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.; Л., 1959. С. 29.

однако, принадлежат Жуковскому, их нет в подлиннике. Но «унылый звон» является эквивалентом «сонному перезвону колокольчиков».

Классификация различных видов словесных тем, которые встречаются у лирических поэтов, представляет большие трудности. Авторы некоторых работ, особенно давних, ссылаясь на описания природы у какого-нибудь писателя, скажем, у Тургенева, Гоголя или в романе Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза», говорят, что писатель очень ярко и убедительно описывает природу, и даже пытаются подсчитать, сколько у писателя встречается зрительных образов, сколько слов, относящихся к этим образам, и т. д. Этот труд полезен: есть пейзажи, построенные на точных зрительных очертаниях предметов или на игре света и тени; либо на звуках (как у Грея); и все это, конечно, может быть зарегистрировано и отмечено. Но далеко не все существенное поддается такой формальной описательной статистике. Приведем для примера зрительный образ, пейзаж из стихотворения Анны Ахматовой:

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака...[2]

Это — из описания русской деревни. Поэт изображает ветхий деревенский колодец с журавлем. Между тем ни слово «журавль», ни определение «ветхий» не попадают в категорию зрительных образов. А в то же время в целом эти строки дают замечательный по конкретности зрительный образ.

Другой пример из «Бахчисарайского фонтана» Пушкина:

Покрыты белой пеленой,
Как тени легкие мелькая,
По улицам Бахчисарая,
Из дома в дом, одна к другой,
Простых татар спешат супруги
Делить вечерние досуги... (IV, 137—138)

Кроме слова «белый», ни одно из слов этого описания не попадает в категорию зрительных образов, а между тем описание в целом дает необычайную силу образного выражения. Так что нельзя подходить к словесным темам со стороны внешней регистрации звуковых, пространственных или других образов, оценивая слово с точки зрения его прямого лексического содержания.

Рядом со словами, относящимися к области зрительных, слуховых восприятий и т. д., язык имеет и другие образы, и другие способы воздействия, которые свойственны только поэзии и которых не имеет, скажем, живопись. Таков круг слов эмоциональных: «радостный», «печальный, «взволнованный»; слов по-

[2] Ахматова А. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 63.

луэмоциональных: «темный», «мрачный», «глубокий», «мягкий» и т. д., которые сами по себе не обозначают эмоции, но могут в переносном смысле передавать какое-то эмоциональное переживание. Скажем, «глубокий» или «далекий» дают нам пространственное восприятие, связанное с известной эмоциональной окраской. Так что есть слова эмоциональные в прямом смысле и есть слова полуэмоциональные, эмоционально окрашенные, которые в известном контексте могут придать стиху эмоциональность.

Мы имеем также ряд слов оценочных. Образ в поэзии не нейтрален. Он является предметом нашей оценки, и эта оценка может быть выражена в словах «прекрасный», «красивый», «сладостный», «милый», «добрый», «злой» и т. д.

Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон, коварна и зла.[3]

(Из баллады Лермонтова «Тамара»)

Здесь оценка заключена непосредственно в словах.

В словаре поэтов романтического или символистского направления мы найдем большую группу слов, которые можно назвать условно романтическими: «таинственный», «чудесный», «загадочный» и др. Бальмонта, например, можно определить как поэта романтического стиля по тому, как часто он употребляет слово «загадочный». Подбор примеров, взятых наудачу из стихов Бальмонта, показывает, что он воспринимает природу, человеческие чувства под знаком романтического чувства. Такие слова, как «безграничный», «безбрежный», «безобразный», «безмерный», «безвестный», «безмолвный», «бесконечный», характерны именно для романтического словаря:

Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность...[4]

Там снежные безветренные дали
Без аромата льдистые цветы,
Без ропота безводные пространства,
Без шороха застывшие убранства,
Без возгласов безмерность красоты...[5]

Это совершенно манерное нагромождение слов с отрицательным признаком «без» означает, что здесь нет конкретного определения вещей; конкретные определения снимаются. Чувство поэта уходит в бесконечность, в неопределенность, окрашивается колоритом таинственности. Таким же признаком романти-

---

[3] Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.: Л., 1954—1957. Т. 2. С. 202.

[4] Бальмонт К. Избранное. М., 1980. С. 189.

[5] Там же.

ческого стиля является группа выражений «где-то», «когда-то», «что-то» и т. п.

Чьи-то вздохи, чье-то пенье, чье-то скорбное моленье...[6]

Посмотрите с этой точки зрения любое описание природы у Тургенева — то, что вызывало такое раздражение Л. Н. Толстого: «где-то слышен плеск рыбы», «откуда-то раздавалась песня» и др. Конечно, Л. Н. Толстого, который склонен был изображать точно каждую характерную подробность внешнего мира или человеческой наружности, до крайности раздражали эти неопределенные «где-то», «что-то», «кто-то».

Такого рода романтическое словоупотребление весьма характерно для поэтов с определенным восприятием действительности.

Словесная тема придает особое звучание многим, даже самым обычным словам. Но в поэтическом языке большую роль играют изменения значения слов. Раздел лингвистики, который занимается этой проблемой применительно к различным аспектам бытования языка, носит название «семантика», или «семасиология» (от греческого semaino — обозначать). Мы будем говорить о поэтической семантике, об изменении значений слов в поэтическом языке. В античной стилистике и в античной риторике этот круг вопросов был наиболее разработан, и его называли «учением о тропах», т. е. учением о разных типах употребления слова в не-собственном, в переносном значении, которое мы встречаем в поэзии.

С тропами мы встречаемся и в обыденном языке. Изменение смысла слов происходит в языке по тем же категориям, по каким оно происходит в поэзии. Слова в определенном контексте могут менять в языке свое значение.

Из этого окказионального (на данный случай) изменения слова в конце концов происходит изменение значения слова *узуальное,* т. е. устанавливается узус, обыкновение, по которому слово может употребляться в другом значении, уже связанном с языковым обычаем.

Возьму примеры из разговорного языка, такие выражения, как «*горячее* чувство» «*горькое* разочарование». «Горячее» — значит имеющее высокую температуру. Но в сочетании «горячее чувство» в этом контексте, слово «горячее» изменило свое значение. Оно означает уже особый характер эмоционального переживания. Точно так же и в словосочетании «горькое разочарование» слово «горькое» означает не вкусовое ощущение, а душевное переживание. Или такие выражения, как «время *тянется*», «время *бежит*». Хотя «тянуться», «бежать» относится к пространству, а не ко времени, но в данном контексте мы

[6] Там же. С. 32.

употребляем эти слова в переносном значении о времени. То же относится к примерам «*горлышко* бутылки», «*ручка* кресла», «*подошва* горы». Все это тропы, которые носят названия метафоры. Изменение значения в метафоре происходит по сходству. Скажем, «горлышко бутылки» — по сходству с человеческим горлом; «горячее чувство» — по сходству между эмоциональным ощущением и тем осязательным ощущением, которое мы получаем от предмета с высокой температурой.

Метафорическое изменение значений — не единственное. Другая группа изменений значений носит название «метонимия». В метонимии изменение значений основано не на сходстве, а на тех или иных логических отношениях. Общее и частное или единичное, часть и целое — таков тип метонимических изменений значений. Например, когда мы говорим «мой домашний *очаг*», то под этим подразумеваем не особый вид печи, а родной дом. Значит, слово «очаг» здесь употребляется в расширенном смысле; это какая-то типическая часть, которая употребляется вместо целого. Или «родной *кров*». «Кров» —значит «крыша». Но здесь это слово употребляется также в более широком значении.

Мы говорим «грошовый» в смысле «дешевый», но это не значит, что предмет стоит грош. Мелкая монета опять же берется в более широком значении.

Когда говорят «он пошел на *призыв*», то употребляют это слово в более узком, чем обычно, значении, в значении воинского призыва. Сдвиг значения основан здесь на сужении значения, на употреблении частного вместо общего.

Мы можем проследить в языке ряд ступеней последовательного изменения значений слов — от окказионального употребления слова для данного случая в измененном значении до потери словом его первоначального смысла, при котором новое значение полностью вытесняет старое. Приведу несколько примеров.

Первая ступень: «*горячее* сердце»; «*яркие* звуки»; «воинский *призыв*». Здесь мы имеем дело с окказиональным употреблением слов.

Вторая ступень: «*ручка* кресла»; «*ручка*» (вставочка); «*ручка* двери»; «*ножка* стула». В данном случае словарь, который объясняет все значения, должен отметить не одно, а два значения слова. Например, *ножка*. 1-е значение — маленькая нога, 2-е значение — ножка кресла или стула. Значит, в этом слове есть уже более или менее обособившееся новое значение.

Третья ступень — когда новое значение начинает вытеснять старое. Например, когда мы говорим «*резкий* звук», *то слово* «резкий» не означает здесь слова «режущий», а между тем это прилагательное от корня «резать». Первоначально слово «резкий» означало то, что может быть разрезано, или то, что режет. Сейчас слово это прежнего значения уже не имеет. Или когда

мы говорим «*протяжный* стон», то слово «протяжный» уже не значит «протяженный», оно получило новое значение.

Особенно часто новое, самостоятельное значение слово получает при словообразовании. Например, «щит» — старинное оружие. Но когда мы говорим «защитить», «защита», то в этих производных словах старое значение уже вытеснено новым, более широким. «Защитить» — не значит непременно поставить перед человеком щит; слово это означает разные возможности помощи человеку в условиях опасности. Или когда мы употребляем слово «окно», которое является производным от слова «око» («глазница»), то в этом производном слове с самого начала полностью утвердилось новое значение.

Наконец, могут быть случаи, когда забвение первоначального значения зашло так далеко, что только лингвисты с помощью сложных этимологических разысканий могут сказать, что́ означало слово первоначально. Я уже упоминал немецкое слово «Strahl» («луч»). Это слово употребляется также в отвлеченном смысле — физический луч. Но в древнегерманских языках «strâl», или «strael», означало «стрела». И русское слово «стрела» одного корня с этим древнегерманским словом. Значит, лучи солнца — стрелы солнца, перенос значения вполне объяснимый с точки зрения наивного понимания первобытного человека. Но в современном немецком языке старое название совершенно исчезло, и даже нет родственных слов, с помощью которых мы могли бы понять, что это слово теперь употребляется в первоначальном значении.

В этом процессе забвения значений слов могут в конце концов появиться случаи противоречивого употребления слов. Например, «конка» — старое слово, означающее вагон, который двигается конной тягой, предшественник нашего трамвая. Но когда до появления трамвая конки стали двигать с помощью пара, с помощью локомотива, то появилось выражение «паровая *конка*», в противоречии с первоначальным значением. Слово «конка» стало обозначать всякий вагон городской железной дороги. С этой точки зрения трамвай мог бы, в сущности, называться «электрической *конкой*». Или слово «чернила». Оно означает черную жидкость, то, с помощью чего чернят. Но для нас теперь чернила — жидкость, которой пишут, и мы можем сказать «фиолетовые *чернила*», «красные *чернила*». Здесь первоначальное значение слова (жидкость для чернения) отступило на задний план, поэтому новое употребление слова может войти в противоречие с первоначальным значением.

Такое противоречие в старых стилистиках носило название «*катахреза*». Катахреза — это противоречие между основным смыслом слова и переносным смыслом, причем появляется катахреза в том случае, когда слово употребляется в переносном смысле в таком контексте, что это противоречит первоначальному, основному смыслу слова.

Примеры катахрезы можно найти в обычной разговорной речи. Например, говорят: «У него *слышится* поэтическая жилка». Как может «слышаться»? Это противоречивое употребление двух образных выражений. Или: «Он *засыпал* меня потоком слов». «Засыпать» потоком нельзя, можно «залить» потоком. Это бывает в ораторской речи, когда оратор пользуется шаблонными образами, не замечая, что эти образы вступают в противоречие друг с другом.

Но если в обычном языке такая катахреза либо безразлична, либо — в примерах ораторского красноречия — неприятна, то в поэзии катахреза может стать весьма существенным поэтическим приемом в метафорическом стиле, в образном языке. Очень часто в новоевропейских учебниках стилистики приводится знаменитая катахреза из монолога Гамлета «Быть или не быть? . . .», где Гамлет спрашивает: что лучше— покориться тяжестям жизни или поднять оружие (вооружиться) против моря забот? (or to take arms against a sea of troubles).

В сущности, логичнее было бы сказать: «выстроить плотину против моря забот». Но столкновение двух образных выражений, двух метафорических рядов не является «недостатком» речи Гамлета. Речь Гамлета образна, взволнованна, эмоциональна, и эта образность приводит к известной иррациональности. Поэзия это допускает, если иррациональностью речи достигается выразительность, страстность.

Для языка метафора и метонимия служат средством пополнения новыми значениями. Зарегистрировано, что словарь Шекспира имеет около 14 000 слов — для писателя это очень богатый словарь. Но и тысячи слов не помогли бы Шекспиру охватить все необходимые понятия и предметы, которые существуют в поле его зрения. Некоторые слова многозначны, и если подсчитать, сколько значений имеют эти 14 000 слов, то получится словарь гораздо большего объема. Словарь обогащается тем, что слова применяются в новых значениях, причем забвение старых значений — это нормальный путь развития языка.

Совершенно иначе обстоит дело в поэзии. Поэзия стремится воздействовать на нас образной стороной слова. Образная сторона слова нужна для поэтического, для эмоционального воздействия, для создания художественного образа, художественного впечатления. Поэтому поэты очень часто подновляют образные значения слов, поблекшие в языке. Когда мы говорим «*горькие* мысли», «*горькие* слова», «*сладкое* чувство», «*отравленная* жизнь», то здесь мы имеем дело с поблекшими метафорами, которые не оказывают в обычной прозаической речи никакого особого эмоционального, художественного воздействия. Но если поэт говорит «мы пьем в любви *отраву сладкую*» или «*горек* мне *мед* твоих слов» (Блок), то здесь уже в направлении, предуказанном языком, оживает образная сторона слова, непосредственно воздействуя на нас. Мы можем сказать в обыч-

ной речи «*бархатный* голос», «*бархатные* звуки», и образное значение усиливается. Мы говорим «*хмурое* небо» и при этом не имеем в виду, что небо нахмурилось, как человек. Но поэт говорит:

Туча черная *понахмурилась*,
Понахмурилась, что задумалась,
Словно вспомнила свою родину...[7]

И это «понахмурилась» вместо «хмурая» есть дальнейшее развитие образа. Поэт оживляет метафоры языка.

Мы говорим «река омывает берега». Здесь образное выражение поблекло и не воспринимается как образное. Но когда Лермонтов говорит:

Дальше, вечно чуждый тени,
Моет желтый Нил
Раскаленные ступени
Царственных могил...[8],

то здесь выступает метафоричность этого слова.

Поэтическая метафора, образующаяся подобно языковой метафоре, может развиваться и путем новообразований, так называемых *неологизмов*. Неологизмы — языковые новообразования — могут быть всякого рода; в частности, существуют неологизмы метафорические, в которых слова употребляются в метафорическом значении, что не характерно для прозаического языка. «*Холодное* сердце» — это обычная метафора. Но слова «*снежное* сердце», хотя и находятся в том же семантическом ряду, но порождают уже метафорическое новообразование. В одном из циклов своих стихов Блок неоднократно употребляет выражения «снежное сердце», «снежная вьюга в сердце», или «В снегах забвенья догореть» и т. д.

«Острые слова» — это метафора, которая не ощущается в обычном языке как метафора. Можно сказать по-немецки «Scharfe Worte» («режущие, острые слова»). Но вот поэт-символист говорит: «Я хочу кинжальных слов». Это — смелый, новый образ, оригинальное, субъективное метафорическое новообразование. Такие метафорические новообразования, субъективно-оригинальные слова, отклоняющиеся от обычных норм языка, характерны для поэтики романтиков и символистов. Впрочем, у того же Шекспира в «Гамлете» тень отца говорит герою: «I woll speak daggers» («Я буду говорить кинжалами»). А стихотворение Лермонтова «Кинжал» является сюжетным развитием образа «кинжальное слово».

Примеры, которые я привел, показывают, что даже такие необычные метафоры поэтического языка, как «снежное сердце» или «кинжальное слово», обыкновенно стоят в ряду тех ассо-

---

[7] Кольцов А. В. Сочинения. Л., 1984. С. 79.
[8] Лермонтов М. Ю. Собр. соч. Т. 2. С. 194.

циаций, тех изменений значений, которые в языке уже наличествуют, но пользуются ими смелее, оригинальнее.

Сравнение различных языков между собой показывает, что пути развития метафоры в общем довольно однообразны. Так, французы говорят «le lit du fleuve», немцы — «das Bett der Flusser», а русские — «ложе реки». Все три выражения имеют одинаковое значение. Или такое словосочетание, как «устье реки», т. е. место, где река впадает в озеро или море, сравнивается с устами. Немцы говорят «Mündung», французы — «embouchure», римляне говорили «estium». Все эти слова восходят к словам «рот», «уста». Мы говорили «теплое чувство», немцы говорят «warmes Gefühl» и т. д. Иногда, правда, в таких случаях мы имеем дело с так называемыми кальками, т. е. с калькированной, переводной метафорой. Но в большинстве случаев это просто сходное направление мысли.

Еще несколько аналогичных примеров. Мы говорим «миг», «мгновенье». Этим мы обозначаем такую краткую единицу времени, когда человек успевает только мигнуть. Немцы говорят «Augenblick» в том же значении. Французское «moment» происходит от латинского слова «movere» («двигать»), т. е. столько времени, сколько нужно на одно движение.

Облака, которые иногда появляются на большой высоте, предвещая перемену погоды, у нас называют «барашками». Немцы в аналогичных случаях употребляют слово «Schäfchen», французы — «moutons», итальянцы— «pecorelle», испанцы — «ovejetas», римляне говорили «vellere». Все эти слова означают одно и то же: овечки. А Лермонтов говорит:

Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.

(«Демон»)

Здесь то же самое выражение, но превращенное в метафорический образ. «Стада облаков» — новая метафора, которая лежит в привычном для языка ряду.

Вместе с тем каждый язык имеет свои индивидуальные особенности, свои, как говорили в старину, «идиотизмы», или, как принято говорить в наши дни, «идиоматизмы», т. е. своеобразные выражения, присущие одному языку в отличие от другого. И в области метафоры мы встречаемся с идиоматизмами. Итальянцы называют волны морского прибоя «cavallone», что значит буквально «морские кони». Когда итальянский поэт говорит «cavalli del mare, del vento agitati, si solevanto» («морские кони, движимые ветром, подымаются»), то это идет в направлении привычных языковых ассоциаций, примыкает к обыч-

ному в итальянском языке словоупотреблению. Когда же русский поэт Тютчев пишет:

О рьяный конь, о конь морской,
С бледно-зеленой гривой,
То смирный, ласково-ручной,
То бешено-игривый! [9]

для нас это звучит как оригинальная метафора, потому что в русском языке нет такого словоупотребления, привычных ассоциаций.

Следовательно, новизна, оригинальность метафоры зависит от предпосылок данного языка. Если в языке нет никаких предпосылок для метафоры, для сравнения, то такое метафорическое сравнение кажется нам совершенно новым, очень часто вычурным, например, в стихотворении Брюсова, типичном для стиля символистов:

И, глуби черные покинув,
В лазурный день из темноты
Взлетает яркий рой павлинов,
Раскрыв стоцветные хвосты.
А Ночь, охотник с верным луком,
Кладет на тетиву стрелу.
Она взвилась с протяжным звуком,
И птица падает во мглу.
Весь выводок сразили стрелы...
От пестрой стаи нет следа...

(В. Брюсов. «Охотник»)

«Павлины зари» производят на нас впечатление не только оригинальной, но и вычурной метафоры, потому что для этого нет в нашем языке никаких предпосылок.

Существуют разные способы классифицировать метафоры по их содержанию, в зависимости от того, в каком направлении происходит перенесение значения, скажем, от чувственного к сверхчувственному, или обратно, и т. п. Уже Аристотель в своей «Поэтике» дает наметки такой классификации. Отмечу лишь несколько типов метафор, имеющих для поэзии существенное значение.

Прежде всего — группа метафор, в которых мы имеем дело с перенесением признаков внешнего мира на явления душевной жизни. Душевная жизнь человека рисуется образами зрительными, слуховыми, пространственными, образами движения и т. д. Такой способ выражать душевные переживания явлениями внешнего мира подсказывается самим языком. Если разобраться в этимологии слов, обозначающих душевные переживания в любом языке, то оказывается, что в основе их лежат обозначения явлений материального мира. Духовное, отвлеченное обозначается предметами материального мира, взятыми

---

[9] Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 53.

в переносном смысле. Даже слово «душа» восходит к слову «дыхание». То же можно сказать обо всех отвлеченных словах, обозначающих факты душевной жизни: в основе их лежит конкретное материальное значение, какое-то ощущение физического мира.

Приведем самые простые примеры, относящиеся к метафорическому изображению душевной жизни с помощью явлений внешнего мира:

В крови горит огонь желанья...

Догорая, теплится любовь...

Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд...

Мы пьем из чаши бытия
С закрытыми глазами...

Горек мне мед твоих слов...

Погрузились мы в море загадочных снов...

На этом основан и психологический параллелизм. Выше упоминалась статья А. Н. Веселовского в «Исторической поэтике», посвященная психологическому параллелизму,[10] где говорится, что основой лирической песни у всех народов служит сопоставление явлений природы с явлениями душевной жизни; это связано с мировоззрением первобытного человека, с анимизмом, который рассматривает природу как одушевленную по сходству с жизнью человека.

Ой, тонкая хмелиночка
На тин повилася,
Молода дівчинонька
В козака вдалася.

Не свивайся, не свивайся
Трава с повеликой,
Не свыкайся, не свыкайся
Молодец с девицей.[11]

Из этого параллелизма, сопоставляющего явления природы с явлениями душевной жизни, дальнейший путь может идти в разные стороны: и в сторону метафорического отождествления, и в сторону сравнения (два параллельных ряда объединяются путем сравнения: как трава сплетается с повеликой, так и молодец сплетается с девицей).

Наконец, как указывает Веселовский, и образы народной поэзии, символы народной поэзии подсказаны этим параллелизмом: жемчуг означает слезы, горе; роза — девушка; сорвать розу — значит поцеловать девушку, сорвать любовь. На этой

---

[10] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 101—154.
[11] Цит. по: Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 131.

народно-поэтической символике розы, которую мы находим у всех народов, построено известное гетевское стихотворение «Heidenröslein»:

Sah ein Knab ein Röslein stehn
Röslein auf der Heiden...[12]

(Мальчик розу увидал, розу в чистом поле...).

Это стихотворение написано в духе народно-поэтической символики розы.

Народной символикой воспользовалась в Средние века и христианская церковь, которая говорит о деве Марии как о святой, мистической розе именно потому, что роза — символ девушки, символ девственности:

Lumen coeli, Sancta Rosa!
Восклицал всех громче он,
И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон. (III, 114)

(из известного стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...», где изображается верный рыцарь Богоматери, Святой розы). Это пример мистической символики. Со средневековой символикой связано и название произведения Блока «Роза и крест». Или стихотворение Вл. Соловьева:

Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем...[13], —

где белая лилия и алая роза даны как символ невинности и чувственной любви.

Но если для такой религиозной средневековой символики, так же как для символики народно-поэтической, характерен ее традиционный характер, то поэты-символисты широко пользовались символикой гораздо более субъективного, гораздо более индвидуального характера.

В стране морозных вьюг, среди седых туманов
Явилась ты на свет...[14]

Это не значит, что она родилась на севере, скажем, в Петербурге. Здесь «морозные вьюги» и «седые туманы» имеют символическое значение, так же как в другом стихотворении Вл. Соловьева:

В тумане утреннем неверными шагами
Я шел к таинственным и чудным берегам...[15], —

---

[12] Goethe J. W. Poetische Werke: In 16 Bd I. Berlin, 1965. S. 16.
[13] Соловьев Вл. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 39.
[14] Там же. С. 4.
[15] Там же. С. 12.

речь идет не о каком-то путешествии поэта, а означает символический путь в ранней юности, когда цель еще неясна, как будто скрыта утренним туманом.

Так же характерны для символического изображения переживаний душевной жизни в образах внешнего мира стихи Блока. У раннего Блока это иногда выходит очень наивно. Вот одно из самых ранних стихотворений, относящихся еще к концу 1890-х годов:

Пусть светит месяц — ночь темна.
Пусть жизнь приносит людям счастье, —
В моей душе любви весна
Не сменит бурного ненастья... [16]

Это символика такого же типа, как

Чем ночь темней, тем ярче звезды...

В самом стихотворении Блока эта символика объяснена, раскрывается смысл слова «весна» — это «весна любви» в «душе» поэта.

В стихотворениях Блока более позднего периода такие слова, как «ночь», «мрак», «туман», «мгла», «лазурь», «вьюга», «далекая Страна», «дальний берег» и т. д., остаются обычными символами его поэзии, которые служат для выражения тонких и сложных романтических переживаний.

Ты так светла, как снег невинный,
Ты так бела, как дальний храм,
Не верю этой ночи длинной
И безысходным вечерам... [16a]

Во всех этих случаях поэт прибегает к символу как особому виду метафоры. Это метафора, которая берет какой-то образ внешнего мира, как знак для внутреннего душевного переживания — будь то традиционный символ, как в средневековой или народной поэзии, или будь то символ более гибкий, более индивидуальный, как у современного поэта.

Есть метафоры и другого типа, в которых явления неодушевленного мира, в особенности явления природы, отождествляются по сходству с человеческой жизнью, с человеческими чувствами; элементы сходства могут основываться на внешнем виде природных явлений, на звуках, которые напоминают звуки человеческой речи, на движении. Может быть речь об эмоциях, о переживаниях, о состояниях живого организма (сон, пробуждение, умирание, болезнь), которые приписываются в переносном смысле явлениям природы.

Роняет лес багряный свой убор.

---

[16] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1960. С. 3.
[16a] Там же. Т. 3. С. 130.

Ночь хмурая, как зверь стоокий,
Глядит из каждого куста...

Поет гульливая метель...

Вьюги зимние, вьюги шумные
Напевали нам песни чудные...

И гордо кивая махровой главою,
Приветствуют пальмы нежданных гостей...

Терек воет дик и злобен...

Уходя, день ясный плакал за горою...

И стоит себе лес, улыбается...

Что дремучий лес призадумался,
Думою черною затуманился?..

Можно было бы привести еще много таких примеров. С этим связано вчувствование человека в природу, то, что немецкие эстетики обозначают термином «Einfühlung», т. е. перенесение на явления природы переживаний человеческой жизни.

Выше говорилось по другому поводу о стиле описаний природы у Тургенева, вызвавшем резкие возражения со стороны Л. Н. Толстого. Можно привести фрагмент из описания прекрасной ночи в рассказе Тургенева «Три встречи»: «...молодые яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их гибкие ветви *кротко* синело ночное небо, лился *дремотный* свет луны; перед каждой яблоней лежала на белеющей траве ее слабая пестрая тень. С одной стороны сада липы смутно зеленели, облитые неподвижным, бледно-ярким светом; с другой — они стояли все черные и непрозрачные; странный, сдержанный шорох возникал по временам в их сплошной листве; они как будто *звали* на пропадавшие под ними дорожки, как будто *манили* под свою глухую сень. Все небо было испещрено звездами; таинственно струилось с вышины их голубое, мягкое мерцанье; они, казалось, с *тихим вниманьем глядели* на далекую землю. Малые, тонкие облака, изредка налетая на луну, превращали на мгновение ее спокойное сияние в неясный, но светлый туман... Все *дремало*. Воздух, весь теплый, весь пахучий, даже не колыхался; он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки... Какая-то *жажда* чувствовалась в нем, какое-то *мление*... Все *дремало*, все *нежилось* вокруг; все как будто *глядело* вверх, *вытянувшись*, не шевелясь и *выжидая*... Чего *ждала* эта теплая, эта не *заснувшая* ночь?.. Звука *ждала* она; живого голоса *ждала* эта чуткая тишина...».[17]

Вот эмоциональный, романтический пейзаж, который весь проникнут человеческими чувствами. Когда мы имеем дело

---

[17] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 4. М., 1980. С. 218—219.

с таким вчувствованием, то часто у поэта встречаемся с одушевлением природы. Вспомним стихотворение Гете:

Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht;
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.[18]

(Вечер уже убаюкал землю, и над горами нависала тень. Уже стоял дуб в одежде из тумана, вздымаясь к небу, как великан, и тьма глядела из кустов сотнями черных глаз).

Два-три примера из русской романтической лирики:

Как нежишь ты, серебряная ночь,
В душе расцвет немой и тайной силы!
О, окрыли — и дай мне превозмочь
Весь этот тлен бездумный и унылый!

Какая ночь! Алмазная роса
Живым огнем с огнями неба в споре,
Как океан, разверзлись небеса,
И спит земля — и теплится, как море...[19]

С такого рода одушевлением природы связано и прямое метафорическое олицетворение. Поэт как бы создает новую метафорическую мифологию, олицетворяя явления природы. Вспомним у Пушкина:

... И вот сама
Идет волшебница зима.
Пришла, рассыпалась, клоками
Повисла на суках дубов... (V, 132)

Или из другого стихотворения:

Идет седая чародейка...
Косматым машет рукавом...

(Державин)

Олицетворение может быть и метонимического порядка, когда оно является аллегорией абстрактного понятия. Здесь же мы имеем метафорическое олицетворение, родившееся из поэтического образа, основанного на сходстве, на одушевлении природы, — своеобразная новая мифология.

Поэты-романтики охотно оживляют в своем творчестве традиционные образы фольклора, скажем, населяют леса эльфами, реки — русалками.

Сравним у Лермонтова:

Русалка плыла по реке голубой...

---

[18] Goethe J. W. Poetische Werke. Bd 1. S. 48.
[19] Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 274.

Эти образы народной мифологии, которые оживают в творчестве романтиков, подсказаны метафорическим одушевлением, олицетворением природы и поэтическим чувством поэтов-романтиков, воспринимающих природу как одушевленную, живую. Отсюда использование фольклорных традиционных образов в качестве средства одушевления природы.

Метафора вообще очень широко распространена в романтическом искусстве. Для поэта-романтика метафора есть способ преображения действительности.

Вот образ возлюбленной в стихах поэтов романтического стиля. Возьмем для примера стихи Блока. Превращение возлюбленной, земной женщины, которую поэт любит, в Прекрасную Даму, в таинственную Незнакомку, совершается средствами поэтической метафоры.

Блок принадлежал к числу поэтов, пользующихся очень индивидуальной, очень оригинальной метафорой, поэтов, у которых стихи часто перегружены метафорическими образами. Например, о глазах возлюбленной: они «сияют, как звезды»; они «теплятся, как свечи», разгораются, как пожар («очей молчаливых пожар»), острый пронзительный взор («твой мечами пронзающий взор»), «твой разящий, твой взор, твой кинжал. . .», «сладко в очи поглядела, взором, как стрела. . .». Поэт бросает свое сердце «в темный источник сияющих глаз». Над глазами опущены «ресницы-стрелы», «стрельчатые ресницы», «бархатные ресницы», от них «ложатся тени», из-под ресниц смотрит «крылатый взор».

Пылайте, траурные зори,
Мои крылатые глаза...

И я одна лишь мрак тревожу
Живым огнем крылатых глаз...

Это пример крайне субъективной, романтической метафоризации образа возлюбленной. Но такого же рода метафора имеет традиционный характер, скажем, в восточной поэзии. Я имею в виду, например, персидскую классическую поэзию, где в многовековом развитии поэтические образы и сравнения для той же красавицы отстоялись и могут быть описаны и перечислены в поэтике, как то, что подобает употреблять в хороших классических стихотворениях, когда говорится о женской красоте. Существует книга Шараф уд-Дин Рами, одна из старых поэтик средневековья, которая называется «Спутник влюбленного». Это поэтика любовной лирики, состоящая из 12 глав. В каждой главе приводятся сравнения, метафоры для какой-то части тела или лица красавицы: волос, лба, бровей, глаз, ресниц, лица, пушка на щеках и на губе, родинки, губ, зубов и т. д. В этих главах перечисляется, какими образными словами нужно восхвалять эту часть лица красавицы. Приводится, например, 13 сравнений, принятых в классической персидской поэзии

для бровей: серп луны, лук, радуга, мишраб (ниша в мечети, направленная в сторону Мекки), буква нун ˙ и др. Здесь представлен запас метафорических образов, которые отстоялись в поэзии традиционного, консервативного стиля, где искусство поэта не в том, чтобы изобрести какое-то новое сравнение, но чтобы изящно, по-новому употребить старое сравнение. Конечно, эта поэзия идеализированная, поэзия, средствами которой нельзя изобразить индивидуальный облик женщины, потому что все заранее дано в общей форме, в идеализированной системе метафорических сравнений. Блоковская красавица тоже не имеет индивидуального облика, потому что та сублимация женского образа с помощью оригинальных метафор, которую мы находим у поэтов-романтиков, превращает реального человека в таинственное существо, источник мистических переживаний поэта, которое лишь в малой степени воспринимается индивидуально.

Несколько слов о построении метафоры, о месте, которое метафора занимает в предложении, в синтаксическом целом.

Метафора может быть выражена разными частями предложения, может иметь разные синтаксические функции. Первая, для нас исходная, — это метафорическое отождествление, когда мы имеем метафорическое сказуемое к подлежащему:

Звезды — жемчужины...

Душа моя — Элизиум теней...

(Тютчев)

Это как бы источник для метафоры.

Мы имеем суждения, в которых образ приписывается предмету, о котором говорится. Далее могут быть различные способы объединения: метафора может быть прилагательным, определяющим какой-то предмет, метафорическим свойством предмета, метафора может быть глаголом, выражать метафорическое действие. Метафора-прилагательное: «*горькое* лобзанье», «*грустная* ива». Метафора-глагол: «сердце *горит*, *пламенеет*»; «ива *грустит*»; «что ты *клонишь* над водою, ива, *макушку свою*?». В последнем примере идет уже развитие метафоры; мы имеем метафору не в одном слове, но и в последующих словах: «клонишь макушку свою», как человек склоняет голову.

Глагольные метафоры представляют собой особый интерес. Глагольные метафоры — это источник метафорического олицетворения, потому что существу неодушевленному приписывается действие, причем действие активное. Неодушевленное существо становится источником активного действия так, как если бы оно было живым существом, человеком.

Надо сказать, что языки типа индоевропейских, вообще языки так называемого номинативного строя, по самому строю своему метафоричны, потому что всегда мыслят глагол, сказуемое

как действие, активно производимое каким-то действующим лицом или предметом, так, как если бы от этого лица или предмета активно исходило какое-то действие. Например, мы говорим «птица летит», и это понятно. Но мы можем сказать «стрела летит» — совершенно так же, как «птица летит». Когда мы говорим «солнце всходит» или «солнце заходит», то мы выражаемся мифологически, как будто солнце активное существо, которое может всходить и заходить. Конечно, исторически это связано с древним восприятием, с древним миропониманием, которое рассматривало явления природы как источник активного действия, присущего живому существу. Сейчас этот «мифологизм» — только удобная грамматическая форма. Но поэт этой формой может воспользоваться, и тогда прямой путь от такой глагольной метафоры к олицетворению, к превращению предмета или явления природы в действующее лицо, производящее то действие, которое выражено в форме глагола.

Метафора может быть выражена и в форме существительного. Так, мы можем сказать «жемчужные звезды», но можем сказать и «звезды — небесные жемчужины»; или «бархатные губы» и «бархат губ». Такого рода метафора — существительное, предметная метафора — является основой того, что мы называем «метафорической перифразой». Перифраза — описательное выражение: вместо точного названия предмета употребляется описательное образное выражение. Скажем, вместо «звезда» — «жемчужина неба». «Жемчужина неба» — метафорическая перифраза. Или «улыбкой ясною природа сквозь сон встречает утро года» — пример перифрастического стиля, который имел очень широкое распространение в эпоху Карамзина. Отчасти мы встречаем его и у Пушкина, но уже с некоторым ироническим оттенком.

Старинная германская эпическая поэзия широко пользовалась такими перифразами. Говорили не «море», а «лебединый путь» или «дорога китов». Герой — «боевой волк». Это примеры образных выражений, служивших тому, чтобы поднять поэтический стиль.

Из метафоры-существительного, из опредмеченной метафоры, развивается также явление, которое мы называем реализацией метафоры. Когда мы говорим о звездах, что они «жемчужины неба», то слово «жемчужины» обозначает уже известный предмет. Это путь превращения метафоры в нечто реально существующее, потому что «жемчужина» может иметь какие-то дальнейшие, ей присущие свойства. Или выражение «пламенное сердце», где сердце приобретает качество огня. Приведу пример реализации метафоры из средневековой поэзии. Красота сравнивается со светом. В одной из редакций средневекового стихотворного романа о Тристане и Изольде говорится, что Тристан вместе со своим другом стояли и ждали появления Изольды; вдруг из-за горы появился свет, как от восходящей

зари, — это Изольда приближалась со своими девушками. Метафора уже реализуется: красавицы еще нет, ее лица не видно, но от нее исходит свет.

В одной узбекской романтической поэме рассказывается о том, что лицо красавицы светилось так сильно, что ночью, когда она спала в своей спальне, этот свет озарял город и при нем торговали на базаре, как днем. Когда однажды пришел к красавице возлюбленный, то свет исчез, и воры, воспользовавшись темнотой, совершили кражу. На следующее утро купцы пришли к царю жаловаться на то, что освещения не было. «Видимо, — сказали они, —у твоей дочери ночью был возлюбленный». Но дочь в свое оправдание сказала, что она в эту ночь спала лицом вниз.

Вот пример метафорического представления о красоте как о свете, которое воплощается в реальность и вместе с тем несколько комически, иронически обыгрывается сказителями.

Другой пример, где реализуется метафорическая гипербола (преувеличение). В старинной немецкой героической поэме о Дитрихе Бернском рассказывается, что пришел герой и на нем, как огонь, горит его панцирь, и такой огонь идет от него, что если он еще постоит некоторое время, то весь город сгорит от этого пламени. Вспомним комическое использование этой метафоры в известном стихотворении Гейне: «Пламя сердца твоего — вижу я — уже прожигает тебе жилетку».

Примерно то же самое мы имеем в поэме «Облако в штанах» Маяковского, написанной в трагикомическом стиле, где говорится о «пожаре сердца»:

Мама!
Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.
Скажите сестрам, Люде и Оле, —
ему уже некуда деться.
. . . .
Люди нюхают —
Запахло жареным!
Нагнали каких-то.
Блестящие!
В касках!
Нельзя сапожища!
Скажите пожарным:
на сердце горящее лезут в масках... [20]

Здесь поэт идет по линии комического обыгрывания противоречия между метафорическим выражением и той реальностью, которая получится, если это метафорическое сравнение рассматривать всерьез.

---

[20] Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 179—180.

В поэзии символического типа мы часто встречаемся с последовательным развертыванием метафоры, которое связано с ее реализацией, но реализацией, конечно, в символическом плане. Так построен весь цикл стихов Блока «Снежная маска», где «снежное сердце», «снежная любовь», «вьюга в сердце» или «любовь как снежная вьюга», под которой поэт замерзает:

И нет моей завидней доли —
В снегах забвенья догореть,
И на прибрежном снежном поле
Под звонкой вьюгой умереть...

Нет исхода из вьюг,
И погибнуть мне весело,
Завела в очарованный круг,
Серебром своих вьюг занавесила...

Я всех забыл, кого любил,
Я сердце вьюгой закрутил,
Я бросил сердце с белых гор,
    Оно лежит на дне!..

Рукавом моих метелей
    Задушу.
Серебром моих веселий
    Оглушу.
На воздушной карусели
    Закружу.
Пряжей спутанной кудели
    Обовью.
Легкой брагой снежных хмелей
    Напою...

(*«Ее песни»*) [21]

Или другое стихотворение Блока:

Я пригвожден к трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне все — равно.
Вон счастие мое — на тройке
В сребристый дым унесено...

Летит на тройке, потонуло
В снегу времен, в дали веков...
И только душу захлестнуло
Сребристой мглой из-под подков...

В глухую темень искры мечет,
От искр всю ночь, всю ночь светло...
Бубенчик под дугой лепечет
О том, что счастие прошло...

И только сбруя золотая
Всю ночь видна... Всю ночь слышна...
А ты, душа... душа глухая...
Пьяным пьяна... пьяным пьяна... [22]

Мы говорим обычно: «жизнь проносится», «жизнь промчалась», «жизнь пролетела», «счастье промчалось» и т. д. Поэт

---

[21] Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 16, 30, 31, 14.
[22] Там же. С. 98.

подновляет этот метафорический образ. Он говорит: «Вон счастие мое — на тройке / В сребристый дым унесено». Здесь образ тройки, уносящей жизнь. Символическая тройка вылетела из сердца поэта, и она уже несется, как нечто реальное.

Пример Блока не единичный. У Брюсова есть целый круг символических стихотворений, посвященных любви, где поэт говорит «яды любви», «отравы любви», «костер любви», «пытки любовные», и из каждой этой темы рождается сюжет — стихотворения «Костер», «Кубок».

Вновь тот же кубок с влагой черной,
Вновь кубок с влагой огневой!
Любовь, противник необорный,
Я узнаю твой кубок черный
И меч, взнесенный надо мной.
О, дай припасть устами к краю
Бокала смертного вина!
Я бросил щит, я уступаю, —
Лишь дай, припав устами к краю,
Огонь отравы пить до дна!
Я знаю, меч меня не минет,
И кубок твой беру, спеша.
Скорей! Скорей! Пусть пламя хлынет,
И крик восторга в небо кинет
Моя сожженная душа! [23]

Все стихотворение построено на символической теме любовного кубка; символическая метафора превращается в сюжет целого стихотворения.

Вместе с тем следует сказать, что образность, метафоричность еще не есть сама по себе достоинство поэтического стиля. Поэтический стиль может быть метафорическим, может быть не метафорическим, это зависит от особенностей поэта, от особенностей его мировоззрения и восприятия действительности. Это — поэтическое выражение его художественного миропонимания. Выше приводились стихи Пушкина как пример неметафорического стиля. Так, в известном стихотворении Пушкина

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем... —

только слово «угасла» является метафорой, и то это обычная языковая метафора. В остальном стихотворение имеет подчеркнуто простой, «разговорный» стиль. Именно интимность, простота языка и составляют прелесть этого стихотворения.

Точно так же во многих стихотворениях Некрасова мы не найдем метафоричности выражений.

Следовательно, метафоризм сам по себе не определяет достоинства поэтического стиля. Это особенность определенного поэтического стиля. Каждый раз мы должны рассматривать ме-

---

[23] Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 399—400.

тафору с точки зрения ее функции. Скажем, метафора, связанная с одушевлением природы, или метафора в изображении возлюбленной, или любой другой способ употребления метафоры — всегда связаны с определенной особенностью поэтического стиля и мировоззрения.

Лекция 18

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛЕКСИКА. ПОЭТИЧЕСКИЕ ТРОПЫ. МЕТОНИМИЯ. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ

Другая группа поэтических тропов — *метонимия.* Метонимия охватывает разнообразный, как будто на первый взгляд противоречивый, круг явлений. Поэтому в работах, посвященных стилистике, теории поэтического языка, обычно приводится длинный ряд перечислений различных случаев метонимии. На чем основаны принципы метонимии, объясняют по-разному. Одно время в учебниках по теории поэзии было принято говорить, что метонимия основана на ассоциации по смежности, так же как метафора основана на ассоциации по сходству. Думается, что это определение неправильно. Ассоциация по смежности не может служить основанием для переноса значения. Например, телеграфный столб и дорога связаны по смежности, но здесь еще нет предпосылок для переноса. Если же эти вещи образуют некое логическое единство, часть и целое и т. д., тогда перенесение становится возможным. Нужно, чтобы существовала не простая, случайная смежность, а какое-то логическое единство, какой-то элемент объединения — целого и части, общего и частного. Это — наиболее широкий, наиболее распространенный тип метонимии, под который в конце концов можно подвести все остальные случаи метонимических выражений, перечисленные в разных учебниках. Поэтому следует сказать, что в метонимии мы имеем дело с перенесением значения, основанным на логических связях и значениях.

Начну с примера, которым приходилось уже пользоваться: «Для берегов отчизны дальной...». В этом выражении «берег» — это метонимия, потому что слово «берег» употребляется не как берег реки или моря, а заменяет «страны», часть заменяет целое. Вместе с тем здесь есть известная конкретизация: вместо отвлеченной «страны» встает та часть целого, которая в образном смысле для нас наиболее важна. Это — берег далекой страны, которая виднеется за морем, куда уходит корабль, уносящий возлюбленную.

«Родной *кров*», «домашний *очаг*» — такой же тип выражения. Или:

Сюда по новым им *волнам*
Все *флаги* в гости будут к нам... (IV, 274)

Здесь, конечно, говорится не о флагах, а о кораблях; «флаги» — метонимия для кораблей; «волны» — метонимия для моря.

На берегу пустынных *волн*
Стоял он, дум великих полн... (IV, 274)

Не на берегу волн, а на берегу Невы.

Нужно отметить, что употребление метонимии держится в значительной мере на традиции. Если в отношении метафоры поэт всегда стремится к подновлению, к известной оригинальности, вплоть до метафорических новообразований, то в отношении метонимии можно сказать, что только традиционность дает метонимии силу и значимость. Мы говорим «домашний *кров*», «домашний *очаг*», но никто не скажет для обозначения родного дома «домашнее *кресло*».

То же самое о корабле: можно сказать «флаг» или «паруса», но нельзя сказать о десятке других частей, которые имеются на корабле, но которые традиция не употребляет как типический признак корабля.

Пример из известного стихотворения Шиллера «Песнь о колоколе»:

Er zählt die Häupter seiner Lieben,
Und sieh! ihm fehlt kein teures Haupt.[1]

(буквально: «Он считает головы своих милых и, посмотри, ни одна не пропала»).

Речь идет о несчастье, постигшем город, но все члены семьи остались живы, все снова сошлись. Можно «считать *головы*», но нельзя считать руки, ноги и т. д., потому что «голова» традиционно заменяет человека в целом, а другая часть тела не заменяет. Следовательно, момент традиции для метонимии является весьма существенным.

Развитие метонимического стиля в поэзии имеет длинную традицию словоупотребления, восходящую к античной литературе и существующую вплоть до наших дней. Поэтому для метонимического стиля характерно употребление того, что мы можем назвать эмблемами. Эмблему я противопоставляю символу. Если символ означает нечто по принципу сходства и, следовательно, относится к области метафоры — будь то роза как символ девушки или другой традиционный символ, то эмблема основана не на сходстве, а именно на условном, традиционном употреблении. Скажем: «Кому венец — богине красоты, иль

[1] Schiller F. Gesammelte Werke: In 8 Bd. Bd 1. Berlin, 1955. S. 403.

в зеркале ее изображенью?» Здесь «венец» употребляется в смысле преимущества, превосходства, которое в традиции обозначается актом венчания, венчанием лаврами, венчанием на престол и т. д. Между венцом и преимуществом, превосходством нет никакого признака сходства. Это не символ, а эмблематический признак. Или: «Но знает лаврами венчанный уколы тайные шипов» (по старинному обычаю поэтов венчали лаврами за их победы).

Другой пример из стихотворения, уже упоминавшегося не раз выше: «Твоя краса, твои страданья / Исчезли в урне гробовой». Здесь «урна гробовая» не символ, а эмблема; это словоупотребление связано с особым способом захоронения, с сохранением в урне пепла сожженного мертвого тела и означает могилу, смерть. «Пролить слезу над ранней урной», т. е. над могилой умершего (из «Евгения Онегина»).

К области метонимии принадлежит и употребление единственного числа вместо множественного. Например:

> Где бодрый серп гулял и падал колос...
>
> *(Тютчев)*

«Серп» вместо «серпы» (картина жатвы).

> Твой стих, как божий дух, носился над толпой...
>
> *(Лермонтов)*

«Стих» означает «стихи».

> Швед, русский колет, рубит, режет...
>
> *(Пушкин)*

Имеются в виду русские, шведы.

Употребление индивидуальности, личности как замены рода тоже может носить традиционный характер.

Можно вспомнить, как в поэзии классического стиля охотно употреблялись имена героев, великих философов, ученых древности для обозначения какой-то общей категории людей. Ломоносов, например, говорит:

> Что может собственных Платонов
> И быстрых разумом Невтонов
> Российская земля рождать...[2]

Здесь «Платоны» употребляется в смысле философов и «Невтоны» в смысле ученых, т. е. Россия может иметь собственных философов и собственных ученых.

---

[2] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 8. М.; Л., 1959. С. 206.

Или (перевод Жуковского известной баллады Шиллера):

Нет великого Патрокла;
Жив презрительный Терсит...[3]

Терсит — это презренный, низкий, трусливый человек, как о том рассказывает «Илиада» Гомера, а Патрокл — герой, мужественный человек.

Мы употребляем собственное имя друга римского императора Августа «Меценат» в значении «покровитель искусства». Классические поэты говорили: «немецкий Гораций», «немецкий Феокрит», «немецкий Катулл». Поскольку они рассматривали античную поэзию как норму, имена поэтов прошлого означали норму совершенства, к которой должна стремиться новая поэзия. Нередко в стихах классицистского направления мы встречаем антономазию, древние имена, взятые в смысле целой категории, какого-то вида явлений, замещенных этими индивидуальными именами.

Рассматриваемый здесь круг метонимических явлений — часть и целое, общее и частное — в учебниках стилистики иногда носит название «синекдоха». Синекдоха — частный случай метонимии. Я считаю, что этим названием можно не пользоваться, потому что все другие случаи метонимии сводятся в основном к тем же логическим отношениям, хотя их формально разбивают по разным частным категориям и частным случаям.

Какие же случаи относятся к метонимии в собственном смысле слова?

Содержащее и содержимое, т. е. когда содержащее употребляется вместо содержимого. Это, собственно, то же самое, что часть вместо целого. Скажем, употребляют название сосуда вместо его содержимого: «выпил стакан вина», «съел тарелку супа», «он кубок пьет». Сюда же относятся случаи, когда название города заменяет его обитателей (тоже содержащее вместо содержимого): «Ленинград был взволнован вестью» или «весь город вышел ему навстречу». Конечно, здесь имеется в виду не город, а жители города. Такое словоупотребление встречается и в прозаическом языке, здесь нет еще особого способа поэтического воздействия. Лишь в исключительных случаях мы чувствуем в позии не совсем обычное словоупотребление.

Например, пушкинский Мазепа говорит:

Склоняли долго мы главы
Под покровительством Варшавы,
Под самовластием Москвы... (IV, 196), —

Москва и Варшава означают здесь не города, а народы, которым была подчинена Украина.

---

[3] Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1980. С. 140.

Нередко в поэзии как содержащее в отношении душевных переживаний человека мыслили какой-то орган, в котором по давней традиции (наукой давно оставленной) предполагали нахождение душевных переживаний человека.

Ахматова писала:

Но сердце знает, сердце знает,
Что ложа пятая пуста...

Это, в сущности, тоже особый случай употребления части вместо целого: сердце вместо человека.

Материал и то, что сделано из материала, могут заменять друг друга. Скажем: «Сверкая златом, идет царица в свой покой». Или: «В парчу и жемчуг убрана...». Конечно, здесь имеется в виду не злато, а золотые одежды. Значит, материал — золото, парча — берется вместо того, что из этого материала сделано. Это опять-таки случай обычный — общее вместо частного.

Такого типа метонимия часто встречается и в прозе, не возбуждая нашего внимания, потому что подобные сдвиги по логическим категориям общего и частного легко происходят в нашем обычном словоупотреблении. Явление это становится заметным лишь в отдельных случаях, когда имеется отклонение от принятого в прозаическом языке употребления.

Оставь же мне мои железы,
Уединенные мечты,
Воспоминанья, грусть и слезы:
Их разделить не можешь ты.

(*Пушкин. «Кавказский пленник»* — IV, 95)

«Железы» означают оковы. Это необычная с точки зрения прозаического языка метонимия, представляющая перевод с французского. По-французски говорят «les fers» — «железы», в значении оковы. В языке школы Карамзина, вплоть до Пушкина, встречается подобное словоупотребление.

Или:

Обув железом острым ноги...

(Пушкин)

Здесь «острое железо» означает коньки.

...как ратник молодой,
Свинца веселый свист заслышавший впервой...

Или «гибельный свинец». Здесь «свинец» — значит «пуля». Но опять-таки в основе лежит французское словоупотребление. По-французски «le plomb» — «свинец» употребляется в значении «пуля».

Иногда материал, употребляемый вместо изделия, может быть метафорического порядка, т. е. это не подлинный материал, из которого что-то сделано, а метафорическое обозначение этого материала. Я приведу пример из описания торжественного обеда у Державина:

То в масле, то в сотах зрю *злато* под ветвями,
То *пурпур* в ягодах, то *бархат-пух* грибов,
Сребро трепещуще лещами.[4]

Английский поэт Поуп в своем описании светской жизни, которое дается в изящных поэтических перифразах, употребляет слова «слон», «черепаха» в смысле гребней из слоновой кости и черепаховых гребней.

Отношение причины и следствия также относят к категории метонимии, в частности употребление орудия вместо действующего лица, которое пользуется этим орудием. Скажем:

Нет, никогда *свинец* карандаша
Рафаэля иль *кисти* Перуджино
Не начертали, пламенем дыша,
Подобный профиль...

Карандаш, или свинец карандаша, или кисть не чертят сами: чертит художник, работающий карандашом или кистью. Значит, здесь употребление орудия вместо того, кто орудием пользуется.

О ком твоя вздыхает лира?

«Лира» здесь заменяет поэта, который играет на лире. «Вздыхает лира» — не метафора. Мы говорим, что лира вздыхает не потому, что здесь имеется какое-то сходство звуков лиры с человеческими вздохами. Основное заключается в том, что поэт играет на лире, что лира становится эмблемой поэзии, и потому лира берется как эмблематическое орудие вместо самого поэта.

«Рука», «уста» в нашем языке в этом смысле широко употребляются вместо человека, иногда — с некоторым отклонением от прозаического употребления.

И что не дрогнет их *рука*
Разбить *сосуд* клеветника...

Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать... (III, 193)

Чем эти случаи принципиально отличаются от примеров так называемой синекдохи, как «берег» вместо «страны»? Конечно, это то же явление — часть вместо целого. Это — частный случай более широкого явления, который служит образной конкретизации общего понятия (хладеющие руки поэта цепляются за платье возлюбленной), и вместе с тем это такое употребление,

[4] Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 328.

при котором слова «рука» или «руки» приобретают более широкое значение, чем когда мы говорим «руки» в буквальном смысле слова.

Автор вместо произведения. Скажем: «Я читаю Гомера»; «Принеси мне Пушкина». Это опять-таки относится к кругу явлений, широко распространенному в прозаическом языке, который в поэзии только тогда возбуждает наше внимание, когда имеется некоторая необычность в употреблении такого рода слов.

Теперь более важный случай метонимического употребления. Это то, что я называю *отвлечением эпитета* — употребление отвлеченного существительного вместо определения-прилагательного.

Его стихов пленительная *сладость*
Пройдет веков завистливую даль...

(Пушкин)

т. е. *сладкие стихи* поэта будут вечно жить. Но мы не говорим здесь «*сладкие* стихи», а говорим «*сладость* стихов». Значит, мы заменяем прилагательное отвлеченным словом.

Или:

Томленья страшного *разлуки*
Мой стон молил не прерывать...

(Пушкин)

«Томленья разлуки» употребляется вместо «томительной разлуки».

Это связано с абстрактностью словоупотребления, связано с таким поэтическим стилем, который стремится к логической абстракции, к обобщенности. Такого рода отвлечение эпитета в дальнейшем может стать источником того, что следует назвать *метонимическим олицетворением*. Выше говорилось о метафорическом олицетворении, когда какое-нибудь явление мертвой природы изображается поэтом как живое, или когда мифологические представления (лесной царь, русалки) оживают в воображении поэта как воплощение живой жизни природы. Мы можем в метонимическом стиле найти аналогичное, но качественно отличное явление. Речь идет о рассудочном, логическом употреблении слова, в результате которого отвлеченное понятие олицетворяется. Если вместо «бледное лицо» сказать «бледность лица», получается отвлечение эпитета. Но в дальнейшем употребление глагола при слове «бледность» поведет уже к зачатку олицетворения. Скажем, «бледность лица свидетельствует о том-то». Глагол в наших языках имеет особый характер. По сути своей грамматической и синтаксической формы глагол мыслится как действие, производимое неким активным действующим лицом. Если сказать «бледность свидетельствует»,

то «бледность» выступает как если бы это было живое лицо, которое может свидетельствовать. Это будет основой метонимического олицетворения.

Приведу пример, на котором это будет заметнее из-за необычного словоупотребления. Когда сентиментальный писатель XVIII века говорит: «Приятности вечера вокруг меня толпились», то в этом чувствуется начало той поэтической фигуры, которую можно назвать метонимическим олицетворением. В дальнейшем оно может развиться в аллегорию.

... равнодушное забвенье
За гробом ожидает нас...

... Надежда им
Лжет детским лепетом своим...

(Пушкин)

(значит, надежда лепечет, как ребенок, и вместе с тем слова ее неверны, т. е. надежда олицетворяется).

Воспоминанье безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток...

... легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала...

(Пушкин)

Характерно это изображение душевной жизни человека, как будто в душе человека борются страсти как олицетворенные начала: в ней есть радость, есть страдание, и между ними происходит борьба. То, что на самом деле является сложным фактом единой и вместе с тем противоречивой душевной жизни человека, изображается как аллегорическая борьба страстей, происходящая в этой душе.

В поэзии XVIII века такие аллегории абстрактных понятий были обычны и писались с большой буквы. При чтении английских поэтов XVIII века мы постоянно будем наталкиваться на эти отвлеченные понятия, написанные с большой буквы.

Let not Ambition mock their useful toil,
Their homely joys, and destiny obscure;
Nor Grandeur hear with a disdainful smile,
The short and simple annals of the poor...[5]

(«Пусть Честолюбие не смеется над скромным трудом поселян. Пусть Величие не смотрит с презрительной улебкой на их труды», — говорит в середине XVIII века поэт Грей в элегии «Сельское кладбище».) «Честолюбие» и «Величие» написаны с большой буквы. В переводе на прозаический язык это означает: пусть богатые и знатные люди не смотрят с презрением на скромные труды крестьян.

---

[5] Gray Th. The complete poems. Oxford, 1966. P. 38.

Молодой Байрон, который в ранних стихах находился под большим влиянием поэзии XVIII века, так описывает в стихотворении «Детские воспоминания» болезнь, которая постигла его в детском возрасте: «Медленная Болезнь», окруженная «полчищем Страданий». Перед ней «испуганное Здоровье расправляет свои розовые крылья и улетает прочь с каждым ветерком весны». «Сумрачные образы, призрачная свита Горя заставляют трепещущую Природу склониться под их ударами». Напрасно «Отречение пытается вступить в борьбу со Страданием»: «побежденная Надежда уступает», и только «Воспоминание приносит успокоение, возвращая минувшие дни, полные радости».

Все эти слова — Болезнь, Страдание, Здоровье, Горе, Природа написаны с большой буквы. И борьба за жизнь молодого поэта во время тяжелой болезни происходит как бы между этими аллегорическими персонажами, которые олицетворяют реальные душевные и физические страдания, переживаемые им.

Драматическая поэзия в Средние века изображала на сцене в аллегорической форме жизнь человека. Такие аллегорические пьесы во французском средневековом театре назывались «моралите», т. е. моральные пьесы: человек, его добродетели и пороки изображались в виде аллегорических фигур. Прения между добродетелями и пороками представляли в обобщенной, аллегорической форме внутреннюю жизнь человека: спасение человека на пути добродетели или гибель его на пути порока. То, что показывалось на сцене, рассказывалось и в аллегорических поэмах того времени. Мы имеем в средневековой литературе целый ряд такого рода аллегорических произведений (вроде знаменитого «Романа о Розе»), в которых человек отправляется в странствие и на пути встречается с аллегорическими персонажами, добродетелями или пороками, которые помогают ему в пути или препятствуют. Борьба между этими персонажами означает то, как складывается жизнь человека. Здесь аллегорический сюжет, в сущности, развивается из тех явлений языка, которые мы сейчас рассматриваем как явления стилистические.

Использование античной мифологии в поэзии классицизма носит характер именно такого рода метонимической аллегории. Когда поэты XVII—XVIII веков употребляют имена античных божеств, то это не значит, что они верят в эти божества. Для них мифология только поэтический арсенал образов, причем образов, имеющих аллегорическое значение. Венера означает любовь или красоту, Марс — войну, мужество, и т. д.

В стихотворном трактате «Поэтическое искусство» французского поэта XVII века Буало говорится:

Chaque vertue devient une divinité:
Minerve est la prudence, et Venus la beauté...

В переводе Э. Линецкой эта фраза звучит так:

Чтоб нас очаровать, нет выдумке предела,
Все обретает в ней рассудок, душу, тело.
В Венере красота навек воплощена;
В Минерве — ясный ум и мыслей глубина...[6]

Когда Вольтер или его предшественники пишут эпопею в античном стиле и пользуются мифологическими фигурами так, как Гомер пользовался богами, то для них мифологические фигуры означают аллегории тех или иных абстрактных понятий, добродетелей и пороков, свойств человека. Сравним то же явление в русской классической поэзии XVIII века:

И се Минерва потрясает
В верьхи Рифейски копием...[7]

«Рифейские верьхи» — горы Урала; Минерва — богиня мудрости, которая покровительствует науке, помогает добыче руды, скрытой в Уральских горах.

Особенно часто в поэзии нового времени употребляется слово «Муза» в смысле поэзии.

Метонимия может также служить основой для описательных выражений, для *перифраз.* Мы говорили о метафорических перифразах. Если в древнегерманской поэзии море называют «китовый путь», то это метафорическая перифраза. Если вместо звезды говорится «жемчужина неба», это тоже метафорическая перифраза. В метонимическом стиле употребляется перифраза другого порядка. Здесь вместо того, чтобы обозначить данный предмет его частным названием, дают более широкое видовое имя с каким-нибудь более частным признаком, например: не «птицы», а «крылатое племя». Слово «племя» («kind») широко употребляется в таком смысле в английской поэзии в середине XVIII века: птицы — «крылатое племя»; рыбы — «чешуйчатое племя». Слово «племя» имеет более общий характер, и если по какой-нибудь причине поэзия боится точного, индивидуального названия предмета, она охотно прибегает к такого рода метонимическим перифразам. А поэзия XVII—XVIII веков, классицистская поэзия, исходила из принципа nommer les choses par les termes généraux, т. е. называть предметы их общими названиями, общими понятиями. Не индивидуализировать, а давать общее понятие, под которое подходит тот или иной предмет. Отсюда любовь к метонимической перифразе, т. е. к изящному поэтическому образу, обобщающему и не позволяющему опуститься до конкретного, индивидуального. Поэты-классицисты XVIII века боялись точных, грубых, реальных названий предметов. Очень любопытно, ка́к писал Делиль,

---

[6] Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 83—84.
[7] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 205.

автор описательной поэмы «Сады» (в конце XVIII века), тот самый трудолюбивый Делиль, которого Пушкин назвал «парнасским муравьем». Делиль описывал все, но описывал в очень изящной форме, не называя обычных вещей грубыми словами. Например, он не говорит в своих стихах «свинья», потому что это животное на фоне сельского пейзажа не может войти в поэзию под таким грубым названием. Он говорит: «l'animal qui s'engraisse des glands», т. е. «животное, которое жиреет от желудей».

Или, описывая крестьянское хозяйство, он говорит не «гусь», а «l'aquatique animal du Capitole», т. е. «водяная птица, спасшая Капитолий».

Нам, конечно, непривычен этот способ перифрастического выражения, употребление метонимической перифразы. Но оно имело широкое распространение и в русской литературе: и в жеманном перифрастическом стиле карамзинской школы, и в гораздо более высоком плане — в классической поэзии Пушкина.

Как уже говорилось, Пушкин в стихотворении «Для берегов отчизны дальной...» нигде не говорит «Италия», «Россия» и тем более «Одесса». Он говорит: «Для берегов отчизны дальной...», «Из края мрачного изгнанья ты в край иной меня звала...», «Но там, увы, где неба своды сияют в блеске голубом, где тень олив легла на воды...», т. е. вместо прямого названия Италии и России поэт дает их общую характеристику. Описывается прекрасная южная страна, куда уехала возлюбленная, та страна, о которой сейчас думает поэт и куда он стремится из края мрачного изгнанья, т. е. родины, которая в это время представляется ему мрачной северной страной, страной «изгнанья» (Пушкин имеет в виду свою ссылку).

В такой метонимической перифразе мифология может также играть существенную роль, могут быть использованы традиционные мифологические представления, заимствованные из арсенала античной поэзии. Например, «дары Вакха» употребляются вместо вина, а во фразе «на играх Вакха и Киприды» подразумевают дружескую попойку и наслаждения любви.

Любопытный пример перифрастического стиля представляет «Евгений Онегин». В стихотворном романе Пушкина появляются элементы слегка иронического преодоления той жеманной перифразы, которая была характерна для стиля Карамзина. Читая «Евгения Онегина», мы порой не замечаем, как много там выражений, поданных в кавычках, выражений иронического типа, отталкивающихся от принятого поэтического словоупотребления. Это был путь Пушкина к реалистическому стилю. Я имею в виду такие выражения: «деревенские Приамы» (т. е. старцы — воспоминание о Приаме, престарелом правителе Трои); «московских франтов и Цирцей» (московских красавиц); «лобзать уста младых Армид» (Армида — волшебница, обольстительница, о которой рассказывает Тассо в «Освобо-

жденном Иерусалиме»). Многое для современного читателя сейчас, при недостаточном знании античной мифологии, непонятно. Например, что значит «Автомедоны наши бойки»? Только рифма «тройки» может, пожалуй, заставить догадаться, что здесь имеются в виду ямщики. Автомедон — возница колесницы одного из героев Троянской войны.

Или:

Но там, где Мельпомены бурной
Протяжный раздается вой,
Где машет мантией мишурной
Она пред хладною толпой,
Где Талия тихонько дремлет
И плескам дружеским не внемлет,
Где Терпсихоре лишь одной
Дивится зритель молодой... (V, 139)

Здесь перед нами проходят музы, обозначающие разные виды искусства — трагедию, комедию, танец (балет).

Дианы грудь, ланиты Флоры
Прелестны, милые друзья!
Однако ножка Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня... (V, 19)

Терпсихора — богиня танца.

Или такие стихи:

Меж тем как сельские циклопы
Перед медлительным огнем
Российским лечат молотком
Изделья легкие Европы... (V, 133—134), —

т. е. деревенские кузнецы чинят своим домашним способом дорожную коляску, которую помещик привез из Европы и которая на наших русских дорогах потерпела крушение. (Циклопы в античной мифологии пользовались славой опытных кузнецов.)

Конечно, у Пушкина это все подано под знаком иронии, так сказать, в кавычках. Иронический элемент в стиле «Евгения Онегина» играет очень существенную роль, определяя движение творческого метода от романтической манеры к реалистической.

Но метонимический стиль играет гораздо более важную, принципиальную роль в поэзии Пушкина. Поэзия Пушкина на ее вершинах, классически обобщая переживания, типизируя их, дает очень часто образцы стиля именно не метафорического, не романтического, а рационального, обобщенного метонимического стиля.

Я ссылался на пример «Для берегов отчизны дальной...». Другим примером может служить стихотворение Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных»...»:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам...

Что хочет сказать поэт этими стихами? Прежде всего он говорит: в какой бы обстановке я ни был — и на шумных улицах, и во многолюдном храме, и среди безумных юношей, я всегда предаюсь моим мечтам. Отдельные случаи берутся как индивидуальные примеры некоторой общей мысли. Значит, это уже само по себе связано с тем стилем, который мы называем стилем метонимическим.

Далее. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» — хочет ли Пушкин здесь сказать, что мысль о смерти приходит ему только на *шумных* улицах, а на *пустынных* улицах такие мысли не приходят в голову? Нет. Здесь слово «шумный» берется в особом смысле, это то, что называется эпитетом, т. е. «шумный» — типический признак улицы. Такое употребление слова также связано с метонимическим стилем, который признает наличие каких-то признаков предмета как типически выражающих его существо, который берет один признак как выражение чего-то более общего, более широкого.

Следовательно, систематическое употребление метонимии, как и систематическое употребление метафоры, — это особенность поэтического стиля, и нам, как историкам литературы, надлежит исследовать, как этот поэтический прием сочетается с общим стилем поэта.[8]

Обратимся теперь к вопросам исторической лексикологии, к вопросам использования в художественном языке исторических напластований.

Язык находится в непрерывном развитии, и в индивидуальном языке каждого человека, как и в языке писателя, можно найти разные наслоения: одни элементы указывают будущее, другие — связывают язык с прошлым; в нем обнаружатся слова и выражения, которые устарели, которые выходят из употребления (архаизмы), и новообразования (неологизмы), указывающие на дальнейшие пути развития языка, разные социальные элементы и элементы литературного языка, разговорного языка, а возможно, и элементы, связанные с местной речью (провинциализмы) или с народной речью (диалектизмы). Этот круг вопросов нам и надлежит разобрать, и прежде всего то, что связано с социальной дифференциацией языка.

В языке общества мы встречаемся иногда с двуязычием. С одной стороны, — общенациональный язык, закрепленный в письменности, в литературе, с другой стороны, — народные диалекты, различаемые территориально. Это многообразие народных диалектов с их местными различиями является в языке пережитком эпохи феодальной раздробленности.

Единый национальный язык, как надстройка над местными

---

[8] Подробнее об этом см. в статье В. М. Жирмунского «Задачи поэтики», впервые опубликованной в 1923 г. и переизданной в книге: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 15—55.

народными диалектами, возникает в определенных исторических условиях. Национально-государственное объединение, которое в передовых странах, странах Европы, происходило в эпоху феодального абсолютизма, было вместе с тем предпосылкой создания общенационального языка, закрепленного в литературных памятниках. Во Франции и Англии этот процесс подготавливается в конце Средневековья, но окончательно завершается в XVI—XVII веках. В XVI веке шекспировская эпоха создает произведения национальной литературы, имеющие мировое значение. В Германии этот процесс задерживается в связи с замедленными темпами и отсталостью общественного развития страны во второй половине Средних веков... Германия остается долгое время страной феодально раздробленной. Поэтому языковое объединение происходит здесь очень медленно и окончательно завершается только в XVIII веке, в эпоху создания немецкой классической национальной литературы.

Проблема образования литературного языка теснейшим образом связана с теми вопросами стилистики, которые нас интересуют. Французский пример является классическим, и поэтому я на нем остановлюсь подробнее.[9]

В регламентации французского литературного языка в XVIII веке особенно большую роль сыграла Французская Академия. Она была основана в 1635 г. кардиналом Ришелье, знаменитым министром Людовика XIII, который железной рукой осуществлял политическое объединение страны, боролся с феодальным сепаратизмом. Французскую Академию он создал как орудие культурной, в частности литературной и языковой, политики абсолютной монархии. Академия, по замыслу своего основателя, должна была в области языка и литературы осуществлять диктатуру «хорошего вкуса», т. е. осуществлять политику двора. В соответствии с этим главный теоретик Французской Академии К. Ф. де Вожла и защищает в своей работе «Замечания о французском языке», вышедшей в 1647 г., языковую норму «доброго обычая», которая определяется, как он говорит, не большинством голосов, обычно поддерживающим «дурной обычай», но избранными голосами. Для Вожла эти «избранные» — «лучшая часть двора», к которым он, однако, присоединяет «некоторых людей из города, где находится резиденция государя, тех, кто, общаясь с представителями двора, сходствует с ними в учтивости». В случае же разногласия между двором и городом «следует держаться обычая, господствующего при дворе».

В условиях абсолютной монархии страной правили по-прежнему феодалы, которые объединялись вокруг двора монарха. Это дворянство и задает тон в вопросах языка. В какой-то сте-

---

[9] Подробнее об этом см.: Жирмунский В. М. Национальный язык и социальные диалекты. Л., 1936.

пени в этом процессе участвует и буржуазия, но только верхи ее, те «учтивые» люди, представители верхушки французской буржуазии, которые бывают при дворе, которые призваны в какой-то степени, если не юридически, то реально участвовать в управлении страной. Конечно, национальный язык не является непременно языком верхушки, и, сравнивая историю разных национальных языков в разные эпохи, мы видим бо́льшую или меньшую степень участия и широких народных масс в формировании национального языка. И тем богаче и шире национальный язык, чем более он демократичен по своей социальной базе. Но во Франции XVII века языковая политика ориентировалась прежде всего на двор и затем на верхушку городского населения, призванную участвовать в делах правления и бывавшую при дворе.

Эти общие принципы языковой политики лежат в основе «Словаря» Французской Академии, изданного в первый раз в 1694 году. Задача такого академического словаря заключается не в том, чтобы собрать все богатства языка (как мы сейчас понимаем, например, «Толковый словарь русского языка»). Академический словарь старого времени проводил регламентацию, нормализацию языка, производил отбор среди реальных богатств языка, опираясь на «добрый обычай» с тем, чтобы установить определенную языковую норму. Принципы отбора слов у Вожла в этом смысле показательны. В особенности характерны те категории слов, на которые падает запрет, которые «изгоняются» из литературного национального языка. В соответствии с общим принципом политической и культурной централизации, с ликвидацией феодального сепаратизма, национально-государственным объединением и, следовательно, стремлением к такому же объединению и в области языка, отбрасываются *архаизмы* (устаревшие слова), *провинциализмы* (местные провинциальные слова). Отбрасываются также *вульгаризмы* (точное французское название «mots populaires», т. е. народные слова), слова социально-низкие; на них наложен запрет и в разговорном языке людей высшего общества, и тем более в литературе «высокого стиля». С другой стороны, отбрасываются слова *технические*, большей частью латинского и греческого происхождения, научная терминология и вместе с тем вся специальная терминология — не только науки, но и техники, хозяйственной жизни.

В XVIII веке французская буржуазия уже окрепла, и ее радикальные теоретики выступают против социальной исключительности дворянского словаря. «Пора признаться, — пишет теоретик XVIII века француз Шокур, — что язык воспитанных французов (в данном случае представителей высшего класса общества. — *В. Ж.*) лишь слабый и милый лепет. Стыдно, что никто не осмеливается смешивать французский язык в собственном смысле слова (литературный язык) с терминами ремес-

ла и науки и что придворный считает позорным для себя знать то, что было бы для него полезно и почетно». Такая буржуазная реформа словаря частично была произведена в новых изданиях академического словаря, выходившего в XVIII веке, который постепенно, но очень неохотно и в ограниченных дозах стал пропускать техническую терминологию. В сущности, только после Французской революции конца XVIII века словарь раскрылся для хозяйственной, общественной практики во всем ее реальном разнообразии.

В области художественной литературы, которая нас больше интересует, борьба за язык тесно связана с проблемами поэтического стиля. Французская поэзия XVII века допускала в высоких поэтических жанрах — трагедии, эпопее — только «высокий стиль», приличествующий королям и героям, тем, кто, по мнению многих писателей того времени, являлся по преимуществу носителями высоких, героических страстей. В области поэтического языка это означало строгий отбор «благородных» слов, слов условно поэтических, и беспощадное изгнание слов низменных, вульгарных, точных и прозаических обозначений предметов окружающей действительности.

Мы здесь опять подходим к вопросу о метонимическом стиле. Для предметов прозаических наличествуют какие-то условно-поэтические названия. Например, ветка обычно называется «branche», но в поэзии говорили «rameau», т. е. употребляли особое, высокое поэтическое слово. Грязь по-французски «boue», но в поэзии употребляли слово «fange», нечто вроде «тины», т. е. то же слово, но в более высоком стиле; вместо «chaise» («стул») — «siège» («сидение»), т. е. слово более общее и благодаря своей большей общности более благородного типа. Вместо «porcher» или «boucier» (т. е. «свинопас», или «тот, кто пасет рогатый скот») говорили «pasteur» (скорее, «пастырь»), вместо «couteau» («нож») — «acier» («сталь»); тут и метонимическое словоупотребление. Не говорили «сапожник» («cordonnier»), а «смиренный ремесленник» («humble artisan») — это более благородно, потому что более общо; не говорят «сабля» («sabre»), а «губительная сталь» («acier destructeur»). Сюда же относятся такие выражения, которые можно встретить у английского классического поэта Поупа, такие, как «аравийская гуща» (кофе), «китайская глина» (фарфор), такие поэтические перифразы, как «пиры Вакха и Киприды», «вздохнуть о былом», «пролить слезу».

Очень любопытны замечания французского романтика Альфреда де Виньи по поводу того, как французы переделывали «Отелло» Шекспира. Как известно, в «Отелло» ревность Отелло возбуждается случаем с носовым платком. Но носовой платок («mouchoir»), с точки зрения классицистов, понятие неприличное, так как слово это происходит от «se moucher», т. е. «сморкаться». Значит, в высокой трагедии никак нельзя ска-

зать «носовой платок». Это только такой «грубый варвар», как Шекспир, мог употребить такое слово в высокой трагедии. Альфред де Виньи, который в 1829 году сделал первый более или менее близкий к подлиннику перевод «Отелло», в предисловии к этому переводу рассказывает историю «носового платка» во французской поэзии. Каким путем французская трагическая муза дошла до того, что решилась произнести вслух слово «носовой платок» («mouchoir»)? Вольтер, который использовал в своей трагедии «Заира» материал «Отелло», вместо носового платка употребил «billet» («записка»), которая и является предметом, вызывающим ревность героя. Дюсис, известный французский переделыватель пьес Шекспира, в конце XVIII века заменил носовой платок словом «bandeau de pierreries» (ожерелье из драгоценных камней). В переводе Лебрена в начале XIX века появляется уже носовой платок, но он называется «tissu» (ткань). А 24 октября 1829 года Мельпомена впервые осмелилась произнести роковое слово, «вызвав испуг и обмороки слабых, при душераздирающих болезненных криках публики».

В русской поэзии мы тоже знаем круг условно-поэтических слов. Такую роль в славянской поэзии играли славянизмы. Это было связано с историей русского литературного языка, с тем, что некогда в качестве литературного языка употреблялся церковнославянский язык, подвергшийся с течением времени все большему и большему обрусению, вытеснению живой русской речью. И вот тут как раз начало XIX века (Жуковский, Пушкин) — очень существенная грань. Мы имеем в русском языке целый ряд таких двойных названий для предметов, например, церковнославянизмы, связанные с отсутствием так называемого полногласия: страж — сторож, град — город, врата — ворота, злато — золото, глас — голос, глава — голова, хлад — холод, сребро — серебро.

Пушкин еще широко употребляет славянские формы в высоком поэтическом стиле. В таком стихотворении, как «Для берегов отчизны дальной...», целый ряд славянизмов. Но не только дублеты, связанные с фонетическим явлением, русским полногласием, но и такие слова, как «уста» вместо «губы», «лобзанье» вместо «поцелуй», «очи» вместо «глаза», «зеницы», «чело», «персты», «перси», «ланиты» и т. п., каждое из которых имеет еще одно название. Тут и употребление кратких прилагательных в атрибутивной функции, например: «В леса, в пустыни молчаливы...». Тут и такие слова, как «уединенный», с «е» вместо «ё» и т. д.

В свое время Ломоносов, как теоретик русского классицизма, выдвинул теорию «трех штилей», которая вполне соответствует общему духу и принципам классицизма. Он говорит, что в поэзии есть три уровня стиля и различает эту иерархию стилей по принципу большего или меньшего пользования церков-

нославянизмами: 1) высокий штиль, который мы имеем в трагедии, в эпопее, пользуется в большей степени славянизмами; 2) средний штиль; 3) низкий штиль (комедия). Последний стиль имеет более демократический характер. В нем можно более широко пользоваться разговорным языком, так как он обращен к низкой, бытовой действительности.

Французский романтизм был в этом смысле, как справедливо отмечал Поль Лафарг в своей статье «Язык и революция», своего рода революцией в области поэтического языка. Снижение «высокого», «благородного» стиля и приближение поэтической «речи богов» к живому разговорному языку, стремление к точному названию предметов (mot propre), точному слову вместо перифразы, которая употреблялась в эпоху классицизма, — все это стояло в программе романтизма.

Основоположник французского романтизма Виктор Гюго в 1834 году в стихотворении «Ответ на обвинение» объяснил основы той революции, которую он произвел вместе со своими товарищами. Он связывает свой романтический бунт с социальными потрясениями и сдвигами эпохи Французской революции. «Прежде, — говорит он, — поэзия была монархией, язык напоминал французское государство до 1789 года. Слова высокого и низкого происхождения жили замкнутыми кастами. Одни, аристократы, завсегдатаи „Федр", „Иокаст", „Мероп", подчинялись законам приличия и ездили в Версаль в королевских экипажах. Другие, бродяги, висельники, населявшие диалекты или сосланные на каторгу в арго без чулок и париков, допускались только в низкие жанры, в прозу и фарс. Грубое мужичье, оборванцы, буржуа, годные для изображения жизни повседневной и низкой для Мольера (как представителя комедии, обращенной к бытовой действительности, изображающей часто средние классы общества), они вызывали презрение Расина, и Вожла заклеймил их в „Словаре" как каторжников. И вот против старого режима в поэзии выступает поэт-бунтовщик. Революционным ветром подул на Академию, эту „вдовствующую прабабушку". Он надел красный колпак на старый академический словарь. Нет больше сенаторов среди слов, нет больше разночинцев! . .»

Со сходными фактами мы имеем дело и в истории английского литературного языка. Поэзия XVIII века развивалась под знаком высокого языка, охотно пользовавшегося условно-поэтическими выражениями, метонимическими перифразами. Английский романтик начала XIX века Вордсворт в предисловии к своим «Лирическим балладам» (1802) пишет о том, что в поэзии надо выражаться точно, просто. Надо употреблять простые слова, те, что простые люди употребляют в разговорном языке. Это и есть настоящее, точное, поэтическое слово, а не условно-поэтический «язык богов».

Эти примеры свидетельствуют, что язык поэтический, язык литературы в разные периоды может отходить от разговорной речи или приближаться к ней. Это зависит от реальных, конкретных условий литературного и общественного развития. Стремление к большей реалистичности, к демократизации искусства способствует введению в литературу широкой струи разговорной, народной речи, тогда как в условиях консервативного, сословного самозамыкания поэзии в область условно-высоких поэтических переживаний язык поэзии отгораживается от жизни и не впускает в себя эту живую разговорную стихию. Мы можем проследить, как звучал язык Некрасова на фоне языка эпигонов пушкинской школы или язык Маяковского на фоне языка эпигонов символизма, замыкавшихся в круг своего словаря, связанного с мистикой.

В связи с этим вопросом мне хотелось бы привести примеры использования различных слоев языка поэтами в литературе разного типа.

Архаизмы (слова устаревшие) могут быть использованы как способы создания исторического колорита. В историческом романе, исторической трагедии, вроде трагедии молодого Гете «Гец фон Берлихинген», поэт, конечно, охотно воспользуется старыми словами не для того, чтобы воспроизвести, калькировать речь того времени (это было бы очень грубым натурализмом), а для того, чтобы определенными сигналами отдельных архаических слов дать речевую окраску среды, соответствующую той исторической теме, которую данное произведение трактует. Другой пример — немецкая и английская романтическая баллада, опирающаяся на балладу народную. Она охотно пользуется средневековыми темами и вместе с тем берет старинные, частью народные слова, для того чтобы создать колорит национальной и исторической среды. Это можно проследить на примере «Смальгольмского барона» Вальтера Скотта (в переводе Жуковского эта специфика языка исчезла, поскольку переводчик по-русски ее воспроизвести не смог).

С другой стороны, мы в языке постоянно имеем дело с *неологизмами*, новообразованиями. Такие слова, как «пароход», «паровоз», «доброволец», «стачка», являются неологизмами сравнительно недавнего времени. Но есть слова, для нас сейчас привычные, которые в свое время были такими же неологизмами, шедшими из литературы. Например, такое слово, как «сосредоточить», ввел в русский язык Карамзин, скалькировав французский неологизм «concentrer». Или такие слова, как «будущность», «промышленность», «занимательный», — это неологизмы времен Карамзина.

Поэт может употреблять неологизмы особого порядка, которые не войдут в литературу, так как они связаны со специфическими стилистическими тенденциями данного поэта, специфическим стремлением к выразительности.

В юношеском стихотворении Гете «Willkommen und Abschied» рассказывается о том, как герой ночью едет к своей возлюбленной, верхом, через лес, на свиданье. Гете пишет:

Die Nacht schuf tausend Ungeheuer
Doch tausendfacher war mein Mut.[10]

(Ночь создавала тысячу чудовищ, но тысячнее было мое мужество).

Слово «тысяча» как числительное не имеет сравнительной степени. Эта гипербола, которая должна выразить напряженное, страстное чувство поэта, является новообразованием, нарушением привычных грамматических норм; оно, конечно, войти в язык не может, но в данном месте в своем художественном воздействии было вполне целесообразно.

У русских символистов, например у Бальмонта, можно найти множество слов, которые не вошли в язык, но которые характерны для стиля этого поэта, например: «внемирный», «предлунный», «печальность», «запредельность», «безглагольность». Или множественное число такого типа: «светы», «блески», «мраки», «сумраки», «сверкания», «хохоты»; множественное число от абстрактных слов, которое в языке не употребляется: «бездонности», «мимолетности», «кошмарности», «минутности». Это целая система, связанная с абстрактным стилем, характерным для ранних символистов.

Еще два слова о так называемых *варваризмах*. Под варваризмами понимают слова иностранные, слова заимствованные. Но заимствованные слова могут быть разной давности, и есть слова, исторически хотя и заимствованные, но в очень древнее время, и сейчас они в языке как заимствованные не ощущаются. Они вошли в наш язык и совершенно ассимилировались в смысле фонетики, спряжения, склонения с обычными словами. Одно дело, старое заимствованное слово, вроде слова «казнь», в котором мы не ощущаем элементов заимствования. Другое дело, такое слово, как «конституция», которое по своей форме является словом иностранного происхождения и в языке только освоено, стало склоняться, имеем признаки русской фонетики. Такие иностранные слова, сравнительно недавно заимствованные, не связаны с русским языком этимологическими связями. Обычные русские слова имеют целый ряд родственных слов, которые это слово осмысляют, а «конституция» и в этом отношении стоит совершенно изолированно, внутренний смысл слова для нас непонятен; это слово для нас только абстрактный значок. Употребление такого рода иностранных слов, варваризмов, в поэзии придает ей либо ученый, либо абстрактный, либо манерный характер, нарочитое жеманство, как у Игоря Севе-

---

[10] Goethe J. W. Berliner Ausgabe. Poetische Werke: In 16 Bd. Bd 2. Berlin, 1966. S. 567.

рянина, который накануне революции, чтобы пощеголять иностранными словами, писал такие стихи:

Элегантная коляска, в электрическом биеньи,
Эластично шелестела по шоссейному песку...[11]

Здесь именно жеманность подчеркивается употреблением таких слов, которые для нас не имеют отчетливых ассоциаций в родном языке.

---

[11] Северянин И. Стихотворения. М., 1988. С. 107.

Лекция 19

СТИЛИСТИКА. ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС

Обратимся теперь к вопросам поэтического синтаксиса, которым завершается раздел стилистики.

Прежде всего к группе синтаксических вопросов относится употребление частей речи. В языках флективных, относящихся к индоевропейской группе, мы различаем существительное, прилагательное, глагол, наречие и целую группу формальных и полуформальных слов, к которой относятся местоимения, предлоги, союзы и т. д.

Существительное в основном означает предметы, прилагательное — качество, глагол — действие. В языках нашего типа эта значимость той или иной категории части речи дается ее оформлением. Прилагательное как грамматическая категория означает качество, но качество «белый» может быть выражено не только в форме прилагательного. Наличие грамматически оформленных частей речи позволяет, например, то, что по содержанию является качеством («белый»), выразить и как предмет («белизна»), и как действие («белеет»). Мы можем действие («летать») мыслить как качество («летающий»), действие мыслить как предмет («летание» — отглагольное существительное). Следовательно, возможно известное противоречие между формой и содержанием слова. Это надо учитывать для ряда вопросов, имеющих прямое отношение к стилистике.

Выражая то или иное понятие с помощью существительного, мы тем самым его опредмечиваем. Это возможно при отвлечении эпитета: «белизна паруса» или «серебро ручья» вместо «белый парус» или «серебряный ручей». Такую же стилистическую роль играет глагол в метафорическом или метонимическом олицетворении. Когда мы говорим «солнце всходит» или «туча пролетает», то наличие глагола, связанного с предметом, производя-

щим действие, в наших языках уже по самой форме своей является олицетворением. «Туча пролетает» так же, как мы сказали бы «птица пролетает». Или метонимическое олицетворение. Если подлежащим является абстрактное понятие, например:

...Надежда им
Лжет детским лепетом своим...

(Пушкин)

или:

Надежда меня обманула... , —

то отвлеченное слово «надежда» становится действующим лицом по отношению к действию («лжет», «обманула»), и мы вступаем на путь метонимического олицетворения. Эти соображения показывают, какое значение грамматическая форма выражения может иметь для поэтического стиля.

Когда мы подходим к отрывку с точки зрения тематической, с точки зрения содержания, когда, например, характеризуем описание природы с точки зрения того, какие краски, какие звуки в этом описании природы участвуют, то нам совершенно все равно, скажет ли поэт «розовый» или «розовеет», скажет ли он «белый парус» или «белизна паруса». Тематический элемент здесь одинаковый. Но если мы к одинаковой теме подойдем с точки зрения того, как это выражено: «приятности вечера вокруг меня толпились», то тут очень важно — «приятность вечера» как некоторое олицетворенное отвлеченное понятие, или «приятный вечер», где «приятный» выражено как качество.

Среди разных грамматических категорий выделим прежде всего прилагательное как качественное слово. С наличием прилагательных как качественных слов теснейшим образом связана вся описательная сторона поэзии. Возьмем для примера описание природы у Тургенева, хотя бы уже цитированное мною описание ночи («Две встречи»). Обратим внимание на роль, которую играют прилагательные в создании картины: «*Молодые* яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их *жидкие* ветви кротко синело *ночное* небо, лился *дремотный* свет луны; перед каждой яблоней лежала на *белеющей* траве ее *слабая пестрая* тень. С одной стороны сада липы смутно зеленели, облитые *неподвижным бледно-ярким* светом, с другой — они стояли все *черные* и *непрозрачные*; *странный*, *сдержанный* шорох возникал по временам в их сплошной листве; они как будто звали на пропадавшую под ними дорожку, как будто манили под свою *глухую* сень. Все небо было испещрено звездами; таинственно струилось с вершины их *голубое, мягкое* мерцание...» и т. д.

Все описание построено на наличии при предметах этих определяющих качественных слов.

Возьмем другой пример, стихотворение Тютчева:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но *дивная* пора —
Весь день стоит как бы *хрустальный*,
И *лучезарны* вечера...
Где *бодрый* серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто все — простор везде, —
Лишь паутины *тонкий* волос
Блестит на *праздной* борозде...[1]

А вот отрывок стихотворения Бальмонта, который любит нагромождать ряд прилагательных-определений, создающих колорит его описаний природы:

Побледневшие, нежно-стыдливые,
Распустились в болотной глуши
Белых лилий цветы *молчаливые*...

Или:

Ровный, плоский, одноцветный,
Безглагольный, беспредметный,
Солнцем *выжженный* песок...[2]

Вопрос о прилагательных давно поставлен в стилистике именно вследствие большого их значения для описания качеств предмета. Вопрос этот ставился в связи с поэтической фигурой, которая получила название «эпитет» (прилагательное как эпитет).

Сейчас в теориях словесности под эпитетом склонны понимать любое определение предмета, но, собственно говоря, эпитет как поэтическая фигура означает некоторое специальное употребление прилагательных, которое было характерно для народной поэзии с ее так называемыми «постоянными» эпитетами, получившими впоследствии широкое распространение в поэзии классицизма XVII—XVIII веков. На примере так называемых «постоянных» эпитетов народной поэзии я хотел бы объяснить, что представляет собой эпитет как поэтическая фигура.

В эпосе, например в русской былине, мы встречаем «постоянные» эпитеты, или, как говорили в старинных стилистиках, «украшающие» эпитеты: «столы дубовые», «яствушки сахарные», «стремячко шелковое», «добрый молодец», «красна девица» и т. п. Такие же постоянные эпитеты существуют и в гомеровском эпосе, в особенности при именах эпических героев: «быстроногий Ахилл», «хитроумный Одиссей» и т. д. Постоянные эпитеты как признак традиционного стиля встречаются в фольклорной поэзии большинства народов. Рядом с русскими

---

[1] Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 177.
[2] Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 94.

примерами типа «дружинушка хоробрая» или «стремячко шелковое» можно поставить эпитеты из английской народной баллады:

true love — верная возлюбленная;
green wood — зеленый лес;
milk-white steed — молочно-белый конь;
yellow hair — желтые, т. е. золотые волосы;
white hand — белая рука.

Постоянство употребления эпитета в народной поэзии, в фольклоре настолько велико, что эпитет как типический признак может вступить в противоречие с конкретной ситуацией. В южнославянском эпосе всегда говорится «рученьки белые», и поэтому черный арап может поднять к небу свои «белые руки». Или, скажем, герой древнегреческого эпоса поднимает свои руки к «звездному небу», даже если действие происходит днем, потому что небо всегда «звездное».

Эти примеры противоречия постоянных эпитетов с конкретной ситуацией показывают самое существенное в эпитете: то, что эпитет мыслится как типичный признак данного предмета. Когда мы говорим «удалый добрый молодец» или «дружинушка хоробрая», или «синее море», «шелковый повод», мы не берем «дружинушку хоробрую» в противоположность трусливой дружине или «удалый добрый молодец» в противоположность молодцу неудалому, или «синее море» в противоположность «зеленому» или «черному». Мы мыслим «синее» как типический признак моря, «хоробрая» как типический признак дружины, «шелковый» как типический признак повода или стремени.

В разговоре мы можем сказать «белая бумага» или «зеленая бумага», «красный шкаф» или «черный шкаф». Эти определения ограничивают понятие предмета: красный шкаф в противоположность черным шкафам; белая бумага в противоположность зеленой бумаге. Но когда в народной поэзии употребляются постоянные эпитеты, они не сужают понятия, но употребляются в смысле типических признаков, которые, с точки зрения поэтического народного сознания, должны как норма присутствовать в данном предмете, т. е. удалым, добрым молодцем бывает всякий добрый молодец, хороброй является всякая дружина. Это связано с присущей эпосу поэтической идеализацией. Эпос героев и предметы, окружающие их, идеализирует. Коли молодец, так добрый молодец или удалый добрый молодец. Если стремячко, то непременно шелковое. Если столы, то непременно самые лучшие столы — белые, дубовые. Эпитет есть способ идеализации, характерный для эпоса. Об этих вопросах говорит очень хорошо и подробно А. Н. Веселовский в статье «Из истории эпитета».[3]

---

[3] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 59—75.

Следовательно, постоянный или украшающий эпитет народной поэзии, в частности народного эпоса, выражает типический признак предмета, не сужая значения того слова, к которому он относится.

Так же употребляют определения и в поэзии французского классицизма XVII—XVIII веков. И здесь эпитет имеет значение не индивидуализированного определения, сужающего значение предмета, а украшающего эпитета, подчеркивающего типический признак данного предмета.

Скажем, английские поэты XVIII века говорят всегда «gentle breeze» — «нежный ветерок». Слово «breeze» («ветерок») всегда идет рука об руку со словом «gentle» («нежный»); они всегда употребляются вместе. Или «brown shades» («коричневые тени»). Тени в английской поэзии XVIII века всегда коричневые, месяц всегда бледный — «pale moon», и т. п.

Мы знаем такие эпитеты и в русской поэзии XVIII века: «трудолюбивая пчела», «бледная Диана», «серебристый ручей», «белый парус». Понятно, что в поэзии XVII—XVIII веков такого рода постоянные, украшающие эпитеты могли существовать не потому, что, как в народной поэзии, они традиционны, а потому, что поэзия XVII—XVIII веков связана с эстетическим рационализмом, с типизацией, с обобщением. Она имеет дело не с индивидуальными качествами, а с типическими качествами предмета, потому что она типизирует, обобщает.

Когда романтическая поэзия в начале XIX века стала стремиться к большей индивидуализации в описании, к более характерным словам, она повела борьбу против «постоянного эпитета» классического стиля. Она выставила требование индивидуального эпитета, характеризующего эпитета. Парус бывает не только «белый», но и «коричневый», море не «синее», а при соответствующем освещении «зеленое», и т. д.

После этой романтической революции стали употреблять слово «эпитет» в расширенном смысле, понимая под ним всякое художественное определение. Но, в сущности, правильнее сказать, что романтическая революция привела к снятию эпитета как особой поэтической фигуры, как особого поэтического приема, потому что когда мы говорим о каком-нибудь предмете, скажем, о снеге, не «белый» снег, а «коричневый» снег, то в этом нет никакого особого словоупотребления, специфического для языка поэзии. Мы называем снег коричневым так же, как в прозе скажем о коричневом предмете. Но, говоря «белый снег» так, как это говорится в народной поэзии, мы употребляем прилагательное как эпитет, т. е. мы употребляем прилагательное в каком-то особом смысле, не свойственном обычному прозаическому употреблению. Мы его употребляем как типический, постоянный признак предмета.

Следующий вопрос, на котором мы остановимся, — это порядок слов в предложении: каким образом порядок слов в пред-

ложении может быть использован для целей художественного воздействия.

Здесь, как и во всех вопросах, связанных с языком, надо исходить из особенностей языка. Есть языки, в которых порядок слов является строгим, связанным, и есть языки, в которых порядок слов является более свободным. В европейских языках это зависит от степени развития анализа, или так называемого аналитического строя.

Если язык принадлежит к флективному типу, если он сохранил богатые падежные окончания, то он не нуждается в порядке слов для выражения синтаксических отношений; порядок слов в этом языке является в гораздо большей степени свободным.

Напротив, в языках аналитического типа (французский, английский) порядок слов является в значительной степени связанным, потому что именно порядок слов позволяет нам отличить винительный падеж от именительного, подлежащее от дополнения, поскольку признаков флексии в этих языках либо совсем нет, либо они имеются в малой степени. По-французски можно сказать только: «J'aime mon frère» («я люблю своего брата»), тогда как по-русски возможна гораздо бо́льшая свобода и в расстановке слов. Именно на фоне связанного порядка слов особенно ярко выступает то, что получило в стилистике название «инверсия». Инверсия — перестановка слов, отклоняющаяся от нормальной расстановки слов, которые грамматика требует для прозаической речи. Инверсия выделяет слова с помощью их положения, например, ставит на первое место такое слово, которое требует большей степени внимания.

В стихах молодого Гете, ярко-эмоциональных, экспрессивных, относящихся к периоду «бури и натиска», можно часто встретить нарушение логического, грамматического расположения слов:

Dich sah ich, und die Freude
Floss aus dem lieben Blick auf mich...

(*Тебя* я увидел, и радость на меня исходила из твоего нежного взора).

Объект в винительном падеже открывает собой предложение. И дальше:

Ganz war mein Herz auf deiner Seite
Und jeder Atemzug für dich...

(*Всецело* сердце мое было с тобой). Слово «всецело» выделяется благодаря тому, что поставлено не на обычном месте, а в начале предложения.

Нельзя сказать, что в русском языке порядок слов не важен. Порядок слов в поэзии никогда не безразличен, и в ряде слу-

чаев мы не ощущаем, что слова идут не в том порядке, какой был бы обычен в прозаическом языке.

Например, у Пушкина:

Богат и славен Кочубей...

Тиха украинская ночь...

Здесь определяющие, предикативные, сказуемостные слова выдвинуты вперед, так как это более выразительно, чем если бы было сказано:

Кочубей богат и славен...

Украинская ночь тиха...

Теперь о типах предложения, об использовании в поэтическом синтаксисе разных типов предложения. Прежде всего несколько слов о предложениях не совсем обычного типа. Обычный тип предложения в наших языках: подлежащее, сказуемое, если нужно — дополнение и т. д. Но есть предложения особого типа — как бы недоразвитые, архаические. Например, возможны предложения, в которых нет глагола, — безглагольные предложения.

Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.
Бессмысленный и тусклый свет.

Так начинается одно из стихотворений А. Блока.

А вот пример стихотворения, которое целиком написано без глаголов, известное стихотворение Фета, которое вызвало в свое время большую полемику именно своим необычным построением:

Шепот, робкое дыханье,
    Трели соловья,
Серебро и колыханье
    Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,
    Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
    Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
    Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
    И заря, заря!..[4]

Все стихотворение построено на безглагольных предложениях, хотя тут не только приводится описание ночи, но и в художественной форме дан рассказ о ночном свидании.

Какую художественную цель может преследовать такой способ выражаться в поэзии без глаголов? От такого стихотворения мы получаем впечатление, как если бы это был ряд кра-

---

[4] Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 192.

сочных пятен, не связанных между собою. Это то же, что на импрессионистской картине, где зрительные ощущения переданы не связанными красочными пятнами. В этом смысле Фет открывает линию импрессионистской лирики. Бальмонт перенял от Фета эту манеру:

Шелест листьев. Шепот трав.
Переплеск речной волны.
Ропот ветра, гул дубрав,
Ровный, бледный блеск луны.[5]

Или:

Ландыши, лютики. Ласки любовные.
Ласточки лепет. Лобзанье лучей.
Лес зеленеющий. Луг расцветающий.
Светлый свободный журчащий ручей.[6]

Здесь только существительные с соответствующими качественными определениями, как ряд пятен, набрасываемых без связи или со связью чисто эмоциональной, лирической, передающей впечатления поэта от окружающего его мира.

В нашем языке существуют и другие предложения особого типа — безличные предложения, бессубъектные предложения, в которых нет четко обозначенного подлежащего, или, во всяком случае, подлежащее неопределенное.

Употребление безличных или неопределенно-личных предложений может быть особенностью поэтического стиля. Можно воспользоваться этими формами языка для того, чтобы передать впечатление от действий, носитель которых неясен.

Происходит нечто таинственное, неопределенное, загадочное. «И представьте вы себе, господа: только что я задул свечу, завозилось у меня под кроватью. Думаю: крыса? Нет, не крыса; скребет, возится, чешется. Наконец — ушами захлопало!».

В балладе Шиллера «Кубок» (переведенной на русский язык Жуковским) описывается, как юноша бросается вслед за кубком в пучину и исчезает в ней. Потом он выплывает, держа в руке кубок. Стихотворение построено очень драматично. Там не рассказывается, что делается с юношей, когда он исчезает, а изображается король, его свита, дамы; они, взволнованные, смотрят в пучину и видят, как бушует пучина и как вдруг из пучины что-то поднимается вверх, что-то забелело, показывается рука, потом человек, и вот он выходит. По-немецки этот момент, когда что-то вдруг забелело, передается через безличное или неопределенно-личное предложение:

Und sieh! aus dem finster flutenden Schoß,
Da hebet sich's schwanenweiß,

---

[5] Бальмонт К. Д. Полн. собр. стихов. 3-е изд. Т. 1. М.. 1909. С. 68.
[6] Бальмонт К. Д. Стихотворения. С. 90.

Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß,
Und es rudert mit Kraft und mit emsigen Fleiß,
Und er ist's...[7]

(Смотри, из волнующейся пучины что-то поднимается лебединобелого цвета... Рука видна... Плечо... и кто-то плывет... И наконец — это он!..)

Поэт вначале употребляет безличную или неопределенно-личную форму, а когда уже видно, кто плывет, он переходит на личную форму.

Приведу еще пример, известное стихотворение французского поэта-символиста Верлена, которое начинается так:

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?..[8]

(Плачет в моем сердце, как дождит над городом. Что это за томление, которым проникнуто мое сердце?..). По-русски мы сказали бы: «Что-то плачет в моем сердце, как дождь идет над городом».

Особую роль в эмоциональном поэтическом стиле играют вопросительные и восклицательные предложения. Предложения эти имеют разную степень эмоциональной окраски, и это может играть существенную роль в эмоциональном стиле поэта.

Начнем с обращения, как наиболее заметно отклоняющегося от прозаической речи. Обращения могут иметь разный характер. Иногда поэт в торжественной оде апострофирует, обращается к отвлеченным понятиям. Примеры из Державина:

Доколь владычество и славу,
Коварство! будешь присвоять?..
Услышь, услышь меня, о Счастье!..

Может быть также обращение к определенному лицу, нередко отсутствующему, к воображаемому собеседнику:

Подай, Фелица, наставленье!..

Бессмертен ты, великий Петр!..

Восстань, Палеолог, поверженный Луной!..[9]

Это риторические обращения, они не предполагают разговора поэта с реальным лицом; это разговор на большом расстоянии, громким голосом, с призыванием того лица, к которому обращено риторическое высказывание поэта.

Другого рода обращения мы можем встретить в лирических

---

[7] Schiller F. Gesammelte Werke. Bd 1. Gedichte. Berlin, 1955. S. 341.
[8] Verlaine P. Oeuvres poétiques complètes. Paris, 1938. P. 122.
[9] Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 147, 129, 98.

поэмах Байрона, Пушкина, Лермонтова как выражение эмоционального участия поэта в судьбе своих героев:

Ты их узнала, дева гор,
Восторги сердца, жизни сладость;
Твой огненный невинный взор
Высказывал любовь и радость.
Когда твой друг во тьме ночной
Тебя лобзал немым лобзаньем,
Сгорая негой и желаньем,
Ты забывала мир земной,
Ты говорила... (IV, 93)

Так обращается Пушкин к черкешенке. Он не просто рассказывает о ее любовных переживаниях как об объективном факте. Беседуя с ней, лирически к ней обращаясь, он показывает участие в ее судьбе.

Или Пушкин описывает восточную красавицу Зарему в «Бахчисарайском фонтане»:

Он изменил!.. Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотою?
Вокруг лилейного чела
Ты косу дважды обвила;
Твои пленительные очи
Яснее дня, чернее ночи... (IV, 135)

Это не просто описание красоты; оно дано в форме обращения и приобретает благодаря этому лирический характер.

Теперь о восклицаниях. Восклицания в поэзии тоже бывают двоякого рода. Бывают восклицания риторического характера, в которых мы прежде всего имеем дело с усилением, эмфазой (эмфаза — подчеркивание, усиление), и бывают восклицания эмоционально-лирического характера. Начнем с риторических восклицаний.

Пример такого рода риторических восклицаний можно найти в поэмах Байрона или Лермонтова. Например:

Лик — прежде нежный — был страшней
Всего, что страшно для людей! [10]

(Лермонтов. «Ангел смерти»)

Лермонтов ставит здесь восклицательный знак. Этот знак означает, что здесь сообщается нечто необычайное, из ряда вон выходящее, гиперболическое. Это эмфатическое выражение, это подчеркивание напряженности, необычайности выражается интонацией, на которую указывает восклицательный знак.

То ангел смерти, смертью тленной
От уз земных освобожденный!.. [11]

---

[10] Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1954—1957. Т. 3. С. 146.

[11] Там же. С. 147.

В юношеском стихотворении Байрона рассказывается о том, как ему изменила единственная возлюбленная:

And fiends might pity what I feel, —
To know that thou art lost for ever.[12]

(И даже демоны могут сострадать мне, когда видят, что я переживаю, зная, что ты потеряна для меня навсегда).

Но восклицание не обязательно носит риторический характер, характер эмфазы. Вот примеры лирических восклицаний, которые обычны во взволнованных, эмоциональных лирических стихотворениях.

Сравним у Тютчева:

Как хорошо ты, о море ночное, —
Здесь лучезарно, там сизо-темно...

Как сладко дремлет сад темно-зеленый,
Объятый негой ночи голубой,
Сквозь яблони, цветами убеленной,
Как сладко светит месяц золотой!..[13]

Или у Фета:

Как нежишь ты, серебряная ночь,
В душе расцвет немой и тайной силы!
О, окрыли — и дай мне превозмочь
Весь этот тлен бездушный и унылый!..[14]

Что за ночь! Прозрачный воздух скован;
Над землей клубится аромат.
О, теперь я счастлив, я взволнован,
О, теперь я высказаться рад![15]

Сравним еще стихотворение Фета, насквозь состоящее из лирических восклицаний:

Какая ночь! Как воздух чист,
Как серебристый дремлет лист,
Как тень черна прибрежных ив,
Как безмятежно спит залив,
Как не вздохнет нигде волна,
Как тишиною грудь полна!..[16]

Это все можно рассказать просто как описание ночи, но благодаря тому, что описание дается в форме лирических восклицаний, оно приобретает отчетливо эмоциональный характер.

То же самое относится к лирическим поэмам Пушкина, Лер-

---

[12] The Poetical Works of Lord Byron. London, 1912. P. 43.
[13] Тютчев Ф. И. Соч. Т. 1. С. 199, 89.
[14] Фет А. А. Стихотворения и поэмы. С. 274.
[15] Там же. С. 247.
[16] Там же. С. 443.

монтова и, конечно, Байрона (который в этом смысле был их учителем).

Сравним лирическое описание:

Как милы темные красы
Ночей роскошного Востока!
Как сладко льются их часы
Для обожателей Пророка!.. (IV, 138)

О боже! Если бы Гирей
В ее темнице отдаленной
Забыл несчастную навек,
Или кончиной ускоренной
Унылы дни ее пресек!
С какою радостью Мария
Оставила печальный свет!
Мгновенья жизни дорогие
Давно прошли, давно их нет! (IV, 142)

Здесь душевное состояние Марии передается рядом восклицаний, которые придают рассказу поэмы не объективный характер, а лирическую окраску.

Мы уже говорили, как восклицание вместе с рядом других приемов содействует эмоциональной окраске рассказа в лирической поэме Байрона, Пушкина, Лермонтова. Но то же относится к лирической прозе. Напомним лирические места в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное... Как полно сладострастия и неги малороссийское лето!».[17]

Или лирический отрывок в «Мертвых душах»: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога!.. А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!..».[18]

Наличие таких восклицаний в описаниях является особенностью романтического стиля и придает лирический характер этим отрывкам художественной прозы.

Вопрос тоже может носить риторический характер. Такие риторические вопросы вместе с обращениями обычны в стиле торжественной оды. Вспомним патриотическое стихотворение Пушкина «Клеветникам России»:

О чем шумите вы, народные витии?
Зачем анафемой грозите вы России?.. (III, 209)

Вопросы такого рода давно получили в стилистике название риторических вопросов, причем обычно говорят, что риториче-

---

[17] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1940. С. 111—112.
[18] Там же. Т. 6. С. 221—222.

ский вопрос — это такой вопрос, который не требует ответа. Вопрос задается не для того, чтобы получить ответ, он является поэтическим приемом. В форме вопроса рассказывается о том, что «народные витии» нападают на Россию за подавление польского восстания. Конечно, такое сообщение в форме вопроса не требует никакого ответа.

Не медь ли в чреве Этны ржет
И, с серою кипя, клокочет?
Не ад ли тяжки узы рвет
И челюсти разинуть хочет?..[19]

Но и вопрос в стихотворении не обязательно носит риторический характер. Это может быть эмоциональный, лирический вопрос. Когда дается какое-нибудь лирическое описание в стихах, скажем, описание прекрасной ночи и связанных с нею переживаний, то обычно на вершине стихотворения появляется вопросительная интонация, как прорыв чувства, как способ эмоционально поднять стихотворение. Приведем очень типичное в этом смысле стихотворение Фета:

Выйдем с тобой побродить
    В лунном сиянии!
Долго ли душу томить
    В темном молчании!
Пруд, как блестящая сталь,
    Травы в рыдании,
Мельница, речка и даль
    В лунном сиянии.
Можно ль тужить и не жить
    Нам в обаянии?
Выйдем тихонько бродить
    В лунном сиянии![20]

Лирический вопрос: «Можно ль тужить и не жить нам в обаянии?» эмоционально поднимает отрывок, звучит как взволнованный голос поэта.

Иногда стихотворение целиком строится на лирических вопросах. Жуковский умел писать такие лирические стихи, вся эмоциональность которых заключается в вопросах, придающих своего рода таинственность тому, что, по существу, никакой тайны не представляет.

Легкий, легкий ветерок,
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?
Чем опять душа полна?
Что опять в ней пробудилось?[21]

---

[19] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 8. М.; Л., 1959. С. 29.

[20] Фет А. А. Стихотворения и поэмы. С. 176.

[21] Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1956. С. 195.

Нечто таинственное возникает в душе, о чем не сказано. Это имеет свою широко распространенную традицию и в западноевропейской поэзии. Гете, описывая зарождение любви в душе, одно из ранних стихотворений начинает так:

Herz, mein Herz, was soll das geben?
Was bedränget dich so sehr?
Welch ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne dich nicht mehr.[22]

(Сердце, мое сердце, что бы это означало? Что тебя так гнетет? Какая чуждая, новая жизнь! Я больше тебя не узнаю).

Что-то в душе появилось непонятное, и поэт обращается к сердцу с таким риторическим вопросом. Многие стихотворения Гейне также могут служить примером такого использования вопроса.

Warum sind denn die Rosen so blaß,
O sprich, mein Lieb, warum?
Warum sind denn im grünen Gras
Die blauen Veilchen so stumm?[23]

(Почему розы так бледны, о скажи, моя любовь, почему? Почему в зеленой траве голубые фиалки так немы?).

Опять-таки, если мы обратимся к лирическим поэмам Пушкина, Лермонтова, Байрона, то рядом с обращением, с восклицанием здесь большую роль играют вопросы как способ выражения заинтересованности рассказчика в том, о чем он говорит, словно сам рассказчик спрашивает, интересуется, хотел бы знать.

Кто при звездах и при луне
Так поздно едет на коне?
Чей это конь неутомимый
Бежит в степи необозримой? (IV, 189)

Это не просто рассказ о скачке, а рассказ, представляющий и загадку, и таинственность, и интерес для рассказчика.

... Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотою? (IV, 135)

Такого рода вопросы в рассказе являются особенностью не только лирического стиля. В народном эпическом повествовании нередко встречается вопрос, может быть, возникший как способ заинтересовать слушателя. Приведу начало сербской эпической сказки в прозаическом переводе: «Что там белеет на горе? Снег ли это или белые лебеди? Если б это был снег, он бы растаял. Если б лебеди, они бы улетели. Нет, то не снег

---

[22] Goethe J. W. Berliner Ausgabe. Poetische Werke. Bd 1. Berlin, 1965. S. 49.
[23] Heine H. Gedichte. Aufbau-Verlag. Berlin, 1962. S. 73.

и не лебеди, это палатки Асан-Аги». (Асан-Ага лежит тяжело больной и ждет, что его придет проведать его молодая жена.)

В немецкой, в английской балладе мы постоянно встретим такого рода вопросы.

Es reit der Herr von Falkenstein
Wohl über ein breite Heide.
Was sieht er an dem Wege stehn?
Ein Mädel mit weißem Kleide.[24]

(Едет граф Фалькенштейн через широкое поле. Кого он видит посреди дороги? Девушку в белом платье).

Рассказчик, народный певец, как бы на минуту останавливается, заинтересовывает слушателя вопросом, и затем дает ответ на этот вопрос.

Лирические вопросы вместе с лирическими восклицаниями окрашивают особую романтическую прозу.

«Чего ждала эта теплая, эта не заснувшая ночь? Звука ждала она...» (Тургенев).

«Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Чтó в ней, в этой песне? Чтó зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и вьются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? («Мертвые души»).[25]

Вопрос о связи предложений между собой тоже может иметь существенное значение для построения поэтического произведения. Предложения могут быть соединены между собой разным образом. Из грамматики известно, что предложения могут сочетаться с помощью сочинения (сочиненные предложения) и с помощью разных форм подчинения (подчиненные предложения). Сочинение или подчинение может играть известную роль в художественном стиле стихотворения.[26] Простейшее повествование строится обыкновенно на элементарных формах сочинения. Такое элементарное повествование мы находим в библейском рассказе Ветхого Завета: «*И* сказал Бог: да будет свет! *И* стал свет. *И* увидел Бог свет, что он хорош... *И* был вечер, *и* было утро: день один» (Бытие, 1,1—4).

В Ветхом Завете, который является переводом с древнееврейского, повествование строится с помощью простого присоединения одного предложения к другому через «и».

Возьмем пример из русской сказки, где рассказ ведется совершенно аналогичным образом, с помощью простого присоеди-

---

[24] Herder J. Stimmen der Völker in Liedern. Leipzig, 1957. S. 126.

[25] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 220—221.

[26] Подробнее об этом см.: Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 453—461.

нения одного элемента к другому. «Подъезжают они к городу. Привалили они к пристани. *И вот* этот купец пошел в город. *И вот* он откупил у одново купца свободный магазин, *и стал* он в этом магазине торговать с сыном. *И* пошла у них торговля хорошо. *И так* што прожили в этом городе с год времени...» (Точная запись сказочника в «Сказках и песнях Белозерского края бр. Соколовых»).

Сказочник нанизывает одно предложение на другое, объединяя их словом «и» или «и вот».

Не нужно думать, однако, что такое «и», присоединяющее одно предложение к другому, непременно придает рассказу наивный эпический характер. Все зависит, как всегда в стилистике, от контекста, от общего смысла целого.

В лирическом стихотворении, в котором дана такая цепочка предложений, объединенных с помощью «и», «и» может способствовать лирическому нагнетанию, усилению эмоционального впечатления. Это мы видим в «Незнакомке» А. Блока:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль...[27]

Соединение последовательных элементов союзом «и» придает этому лирическому рассказу большее эмоциональное усиление, нагнетание. Этому будет противоположен стиль поэта, который пользуется противительными союзами. Если поэт говорит «но» или «а» (более мягкое противопоставление), то он тем самым дает логическое противопоставление: одно противопоставлено другому по логическому ходу мысли.

В стихотворении «Для берегов отчизны дальной...» все построено на противопоставлении одной строфы другой, последующей строфе с помощью логического, противительного «но»:

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;

---

[27] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.; Л., 1960. С. 186.

Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала...

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом...

И последнее:

А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой... (III, 193)

Здесь четкое членение внутреннего движения мысли, рассказ, построенный на противопоставлении последующего звена предыдущему.

Охотно пользуется такими противопоставлениями в своих стихах Анна Ахматова:

Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки ее погляжу.
А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля...»[28]

Или:

Ах, пусты дорожные котомки,
А назавтра голод и ненастье...[29]

С союзом «но»:

Ты дышишь солнцем, я дышу луною,
Но живы мы любовию одною...[30]

Стихотворение глубоко лирическое, но момент противопоставления выступает здесь как логически четкий момент.

Конечно, сложные формы подчинения, в особенности подчинения логического, необычны в поэзии. Я понимаю под логическими формами подчинения предложения причинные, целевые, следственные, условные, уступительные. Это все предложения, выражающие логические отношения между мыслями, и в развитии языка такие типы предложений являются относительно поздними. Они вырабатываются прежде всего в языке прозаическом, можно даже сказать, в языке канцелярском, юридическом. Можно проследить, как это происходит во французском или немецком языках в XIV—XV веках или в русском языке в Петровскую эпоху. Конечно, этот тип логической связи необычен в стихах. Но встречаются и лирические стихотворения, вроде знаменитого стихотворения Байрона «На прощание с женой» (когда он покидает Англию), которое звучит как своеобразное риторическое судоговорение. Поэт обвиняет кого-то,

---

[28] Ахматова А. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 42.
[29] Там же. С. 36.
[30] Там же. С. 56.

оправдывает себя, и это дается в форме логической связи между отдельными высказываниями:

Fare thee well, *and if* for ever
Still for ever fare thee well.[31]

(Прощай! И если наша разлука будет навсегда, все же хоть и навсегда прощай! ..).

В этом смысле очень характерны разговорные прозаизмы в стихах Ахматовой:

И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу...

Если ты со мной еще побудешь...

Затем, что воздух был совсем не наш,
А как подарок божий был чудесен...

Чтоб отчетливей и ясней
Ты был виден им, мудрый и смелый.[32]

В стихах Ахматовой часто встречаются «чтоб», «если» и т. д.

Но не надо подходить к этим вещам формалистически, не надо обманываться внешней формой высказывания. Приведу в качестве примера одно из лучших стихотворений Ахматовой:

Солнце комнату наполнило
Пылью желтой и сквозной,
Я проснулась и припомнила:
Милый, нынче праздник твой.
Оттого и оснеженная
Даль за окнами светла,
Оттого и я бессонная
Как причастница спала.[33]

Формально «оттого» говорит о логической связи. Но это логика эмоциональная (как говорили в старину — «женская логика»). Несомненно, что солнечный день не *оттого,* что сегодня чьи-то именины. Это внешняя форма выражения, за которой стоит, по существу, иррациональная связь, связь, подсказанная чувством любви. Следовательно, это не реальная логическая связь, как мы имели бы ее в прозе.

Остановлюсь еще на одном вопросе, который хотя и относится к области синтаксиса, но частично за область синтаксиса выходит, — на вопросе о роли повторений в художественном языке.[34]

Повторения встречаются и в обычной речи: высокий-высокий; длинный-длинный; бежит-бежит — в смысле: очень высо-

---

[31] The Poetical Works of Lord Byron. P. 86.
[32] Ахматова А. Соч. Т. 1. С. 67, 54, 57.
[33] Там же. С. 66.
[34] Об этом также см.: Жирмунский В. М. Теория стиха. С. 450—453.

кий, очень длинный, долго бежит. В эмоциональной речи повторения особенно часты: «Разве я не говорил тебе? Разве я не предупреждал?»

Повторения могут быть рассматриваемы с разных точек зрения. Синтаксическая точка зрения — только одна сторона вопроса. Прежде всего в повторении мы имеем повторение смысла: смысл слова или группы слов два раза или несколько раз повторяется, и тем самым происходит эмоциональное усиление.

С повторением смысла, поскольку повторяется то же самое слово, связан и звуковой повтор. Значит, повторение имеет свою звуковую сторону. В стихах, а иногда и в ритмической прозе с такого рода звуковым повторением может быть связан ритмический параллелизм, т. е. какие-то повторяющиеся звуковые элементы повторяются и как ритмические ряды. И не только ритмический параллелизм, но и синтаксический, т. е. одинаковое расположение синтаксических элементов: подлежащее и сказуемое, подлежащее и сказуемое; или существительное и прилагательное (определение), существительное и прилагательное.

В час незабвенный, в час печальный...

(Пушкин)

Мы имеем здесь ритмический и синтаксический параллелизм полустиший. В данном случае мы говорим о ритмико-синтаксическом параллелизме полустиший.

Таким образом, повторение представляет собой сложный комплекс явлений, и синтаксическая сторона — только одна из сторон повторения.

С чисто описательной — морфологической, формальной точки зрения можно выделить несколько разных типов повторений. В старых стилистиках именно эта описательная, формальная сторона более всего изучена. Не останавливаясь на этом подробно, приведу несколько примеров. Может быть простое повторение слов, которое обычно служит усилению. «Приди, ко мне, сюда, сюда!»; «Я иду, иду одна»; «Я пойду за ним, за ним». «Милый, милый, вновь мы рядом» (Брюсов).

Повторение может быть не прямое, а на некотором расстоянии, так сказать, подхватывание слова.

Заплечные входят *опять* мастера,
Опять началася работа...

(А. К. Толстой)

Набегает *сумрак* вновь,
Сумрак с отсветом багряным,
Это ль пламя, это ль *кровь*,
Кровь, текущая по ранам?

(В. Брюсов)

При повторении или подхватывании слово может меняться, стоять в другом падеже. Другое слово, образованное от того же корня, в старой стилистике называлось «анноминация».

Брюсов:

К ногам *белее белых* лилий...
Я — *раб* и был *рабом* покорным...

Лермонтов:

Чернея на *черной* скале...

Наиболее существенное значение имеет расположение повторения в ритмическом целом, место повторения в стихе. Можно указать на четыре способа расположения повторяющихся слов. Повторяющиеся слова в начале рядов носят название «анафора». Это наиболее обычный тип повторения в стихах и ритмической прозе.

Клянусь я первым днем творенья.
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством...

(Лермонтов. «Демон»)

Могут повторяться последние слова двух отрывков. В старой стилистике это носит название «эпифора» (по-русски «концовка»).

Более редкие случаи, когда повторение стоит в конце одного и в начале следующего стиха. Сравните у Бальмонта:

Я мечтою ловил *уходящие тени*,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, *и дрожали ступени*,
И дрожали ступени под ногой у меня...[35]

В греческой стилистике это имело свое название, но по-русски называется стыком.

Наконец, возможно повторение, при котором повторяющийся элемент стоит в начале одной группы и в конце другой. Тогда мы получаем то, что по-русски называется «кольцо». Например, стихотворение Сологуба:

Звезда Маир сияет надо мною,
Звезда Маир...

Выше говорилось, что повторения очень часто бывают связаны с синтаксическим параллелизмом («В час незабвенный, в час печальный...»). Но ритмико-синтаксический параллелизм может возникнуть и без повторения. Ср. в полустишиях:

Отступник света, друг природы...

(Пушкин. «Кавказский пленник»)

---

[35] Бальмонт К. Д. Стихотворения. С. 93.

Это могут быть также параллельно построенные стихи:

Я загораюсь и горю,
Я порываюсь и парю...

Здесь также рифмующаяся перекличка параллельных стихов.

При таком ритмико-синтаксическом параллелизме может существовать и обратный порядок повторяющихся элементов.

В косматой шапке, в бурке черной...

(Пушкин. «Кавказский пленник»)

«В косматой шапке» — определение — определяемое; «в бурке черной» — определяемое — определение. В старой стилистике это называлось «хиазм» (от греческой буквы χ — «хи»).

В лирических стихотворениях повторения встречаются очень часто, они являются здесь элементом эмоционального музыкального воздействия. Чем больше в стихах эмоционального напряжения, тем чаще встречаются в них повторения. Конечно, это в значительной степени зависит от стиля поэта. Пушкин, например, не злоупотреблял повторениями, потому что эмоциональность его стихотворений держится по преимуществу на эмоциональности смысла, смысловой значимости стихотворения. А у Лермонтова и Фета такого рода повторения встречаются часто, так как это поэты эмоционально-лирического стиля.

Повторения играют очень большую роль в лирических поэмах. Эмоциональная окраска лирического повествования у Пушкина, Лермонтова, в лирических поэмах Байрона в значительной степени связана с сочетанием повторений, с восклицаниями, вопросами. Это то, что дает впечатление эмоционального участия поэта в рассказе.

В Россию дальний путь ведет,
В страну, *где* пламенную младость
Он гордо начал без забот;
Где первую познал он радость,
Где много милого любил,
Где обнял грозное страданье,
Где бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье... (IV, 84)

Так в «Кавказском пленнике» дается воспоминание о прошлом героя. Здесь не просто рассказывается биография кавказского пленника; ее лиричность подчеркивается повторяющимся «где».

Недавно юная Мария
Узрела небеса чужие;
Недавно милою красой
Она цвела в стране родной... (IV, 135)

(рассказ о Марии Потоцкой в «Бахчисарайском фонтане»).

То же относится к лирической прозе в романтическом стиле у Тургенева и Гоголя.

«*Не* оглядывайся назад, *не* вспоминай, *не* стремись туда, где светло, *где* смеется молодость, *где* надежда венчается цветами весны, *где* голубка радость бьет лазурными крыльями, *где* любовь, как роса на заре, сеет слезами восторга — не смотри туда, *где* „блаженствует" вера и сила— там не наше место!» (Тургенев).

При этом не требуется наличие значительной группы повторяющихся слов; достаточно, как в данном случае, одного повторяющегося слова «где». Синтаксический параллелизм придаточных предложений, который вводится одинаковым союзом, производит на нас впечатление ритмизированной речи, поскольку мы соотносим эти параллельные придаточные предложения или части одного целого.

В этой связи мне хотелось бы охарактеризовать композиционную роль повторения.

Повторение вообще, синтаксическое повторение в особенности может играть существенную роль в композиции лирического стихотворения. Оно образует период, построенный по принципу повторения параллельных синтаксических элементов. Классическим примером является стихотворение Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива»...». Как построено стихотворение в целом? Оно состоит из четырех строф. Три строфы, начинающиеся словом «когда», представляют собой три придаточных предложения, образующих как бы лестницу восхождения. Затем идет четвертая строфа, начинающаяся словом «тогда», главное предложение, которое образует нисходящую часть, является заключением стихотворения. Вся композиция представляет собой три развернутых придаточных предложения с заключительным главным предложением.

Напомню известное стихотворение Фета, тоже построенное по принципу развернутых придаточных предложений, тоже занимающее четыре строфы, но здесь еще и с повторением слова:

Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;

Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова;

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,

Что не знаю сам, что́ буду
Петь, — но только песня зреет.[36]

«Рассказать, что...» определяет содержание каждой строфы, а в пределах строфы второй период тоже начинается со слова «что». Это дает известное усиление, нагнетание, лирический характер и движение всему стихотворению. Не обязательно, чтобы строфы стихотворения, связанные повторением и параллелизмом, непременно образовали придаточные предложения, входящие в состав развернутого сложного предложения. Такие случаи гораздо более редки, чем простое повторение расположенных на параллельных местах синтаксических, независимых друг от друга стихов. Примером такого повторения может служить стихотворение Вл. Соловьева, построенное на приеме анафоры, одинакового начала первых трех стихов в каждой строфе:

Милый друг, иль ты *не видишь*,
Что все видимое нами
Только отблеск, *только* тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты *не слышишь*,
Что житейский шум трескучий
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты *не чуешь*,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?[37]

Благодаря такому многократному и многообразному повторению стихотворение приобретает песенный, музыкальный стиль.

Теперь вопрос о композиционном использовании концовки, об одинаковом окончании строф. Процитирую Фета:

Мы встретились вновь после долгой разлуки,
Очнувшись от тяжкой зимы;
Мы жали друг другу холодные руки
И плакали, плакали мы.
Но в крепких, незримых оковах сумели
Держать нас людские умы;
Как часто в глаза мы друг другу глядели,
И плакали, плакали мы!
Но вот засветилось над черною тучей
И глянуло солнце из тьмы;
Весна, — мы сидели под ивой плакучей,
И плакали, плакали мы.[38]

---

[36] Фет А. А. Стихотворения и поэмы. С. 236.
[37] Соловьев Влад. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 93—94.
[38] Фет А. А. Стихотворения и поэмы. С. 182.

«И плакали, плакали мы» образует концовку, которая композиционно объединяет единым лейтмотивом все стихотворение. Это близко к тому, что мы называем припевом. Припев в народной поэзии — это концовка более или менее самостоятельная в композиционном, метрическом отношении. Вспомним стихотворение Гете, написанное в духе народной песни, — «Heidenröslein»:

Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden! ..[39]

В русском переводе:

Роза, роза, алый цвет!
Роза в чистом поле! ..

Припев ритмически выделен, и в традиции народной песни это связано с хоровым исполнением песни. Припев повторяется хором, а потом он становится особым композиционным приемом.

Последний композиционный прием — это кольцо.[40] Мы очень часто встречаем лирические стихотворения, замкнутые в кольцо повторяющихся строф.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

Увы, напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь, и при луне
Черты далекой, бедной девы! ..

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю:
Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный. (III, 64)

В конце возвращаются те же слова, что и в начале, замыкая стихотворение, как это часто бывает в романсах, но повторяющаяся строфа при своем возвращении получает уже новый смысл. Первая строфа — это тезис. Потом этот тезис развивается, и когда в конце появляется опять первая строфа, то она

---

[39] Goethe. Poetische Werke. Bd 1. S. 16.

[40] О композиционном кольце см.: Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В. М. Теория стиха. С. 502—518.

звучит примерно так, как если бы мы сказали: «Вот почему не пой, красавица, при мне...» (т. е. в результате всего того, что сказано). Кольцевое построение обычно в лирике, в особенности — лирике песенного, музыкального стиля.

Лекция 20

ПРОБЛЕМА ЖАНРА

Изучение поэтики теорией поэтического языка — метрикой и стилистикой — не ограничивается. Материалом поэзии является слово, но слово имеет такое свойство, что его содержание выходит за пределы чисто словесной области. Многие проблемы, возникающие при изучении литературы как искусства, не укладываются в рассмотрение словесного материала поэзии; они образуют как бы надстройку над языком.

Возьмем в качестве примера «Евгения Онегина». Мы можем говорить о персонажах этого произведения, можем говорить о художественных приемах создания образов героев. Онегин, Татьяна — это художественные образы, которые отличаются по манере изображения от образов героев, встречаемых нами у Тургенева или у Толстого. Но не только самый образ Татьяны может быть предметом рассмотрения как элемент художественного произведения, но и построение других образов, соединение этих образов в произведении. Татьяна противопоставлена Ольге, Онегин противопоставлен Ленскому. Эти композиционные художественные контрасты участвуют в создании впечатления от художественного образа, который берется не изолированно, а в развитии сюжета произведения, в развитии действия. Мы можем, следовательно, рассматривать и сюжет произведения, который также не исчерпывается своим словесным выражением. Скажем, сюжет «Евгения Онегина» построен так, что вначале Татьяна любит Онегина и между ними происходит любовное объяснение. В конце Онегин любит Татьяну, и между ними происходит второе объяснение, которое перекликается с первым. Эта сюжетная линия подлежит рассмотрению с точки зрения вопросов поэтики, но это проблема не словесного порядка. Это же относится и к таким важным моментам, как обстановка, фон действия. В «Евгении Онегине» изображается вначале Петербург, светская жизнь Онегина; потом деревня Онегина, природа, окружающая ее. Только издали, как фон, показана немного и крестьянская жизнь, не только помещичья. К анализу этих сторон «Евгения Онегина» можно подойти не только с точки зрения социологической, т. е. общественного содержания произведения, но и с точки зрения художественной, выясняя, как Пушкин показывает фон действия в своем произ-

ведении, в противоположность изображению этого фона у Л. Толстого или у какого-нибудь другого писателя.

Вот пример обобщенного описания фона действия, обобщенного, вневременного описания той «декорации», на фоне которой развивается действие. Напомню начало второй главы «Евгения Онегина»:

I

Деревня, где скучал Евгений,
Была прелестный уголок;
Там друг невинных наслаждений
Благословить бы небо мог.
Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою. Вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,
Мелькали селы; здесь и там
Стада бродили по лугам
И сени расширял густые
Огромный запущенный сад,
Приют задумчивых дриад.

II

Почтенный замок был построен
Как замки строиться должны:
Отменно прочен и спокоен
Во вкусе умной старины.
Везде высокие покои,
В гостиной штофные обои,
Царей портреты на стенах,
И печи в пестрых изразцах.
Все это ныне обветшало,
Не знаю, право, почему;
Да, впрочем, другу моему
В том нужды было очень мало,
Затем, что он равно зевал
Средь модных и старинных зал. (V, 31—32)

Конечно, в этом отрывке впечатление той обстановки, в которой живет Онегин, картины деревни даются очень обобщенно. Описание дома призвано создать впечатление старинного уюта помещичьего дома. Но все-таки ряд деталей, связанных с этой стариной, подчеркнут: штофные обои, печи в пестрых изразцах во времена Пушкина казались уже старомодными. Из этих живописных деталей возникает картина. Конечно, эта картина создается с помощью словесных средств — в этом разница между поэзией и живописью, которая прямо воспроизводит внешний вид тех или иных предметов; но есть такие вещи, которые в живописи не могли бы быть даны, — то, что говорилось выше об оценочном отношении поэта к изображаемому, что выражается в слове. «Деревня, где скучал Евгений, была прелестный уголок». Значит, Пушкин не просто изображает, а дает свою оценку. «Там друг невинных наслаждений благословить бы небо

мог». Или: «Почтенный замок был построен как замки строиться должны...». Вместе с тем слово «замок», по отношению к русскому помещичьему дому, является перифразой и окрашено той легкой иронией, которой Пушкин пользуется, когда употребляет перифрастические выражения для простых вещей. Дальше следуют образные выражения, характерные для традиции классицизма, опять-таки поданные Пушкиным с оттенком иронии, хотя и дающие вместе с тем тот ореол поэтической идеализации, который характерен для классицистской поэтики: «Огромный запущенный сад, приют задумчивых дриад» (Дриада — античная богиня леса, следовательно, здесь мифологическая реминисценция).

Все это нынче обветшало,
Не знаю, право, почему... , —

дает заключительную оценку от себя поэт, в которой соединились и социальная характеристика, и личное отношение к помещичьей старине, уходящей в прошлое.

Наконец, это описание не стоит в произведении так независимо, объективно, как какая-нибудь картина, а вводится в ход действия тем, что связывается с характеристикой современного разочарованного героя, который только что покинул современную петербургскую светскую жизнь, переселившись в этот старинный помещичий замок...

Да, впрочем, другу моему
В том нужды было очень мало,
Затем, что он равно зевал
Средь модных и старинных зал...

Так описание включается в характеристику Онегина и в движение рассказа.

В данном случае описание носит обобщенный характер. Здесь речь идет о том, как выглядела деревня Онегина и его поместье вообще всегда, во всякое время.

Но могут быть описания природы другого типа:

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь;
Бразды пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая. (V, 86—87)

Эта картина относится уже к определенной ситуации, фиксированной в данном месте и времени. То же относится к описанию того вечера, когда к помещичьему дому Онегина подходит гуляющая по деревне Татьяна:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.

Уж расходились хороводы;
Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбачий. В поле чистом,
Луны при свете серебристом,
В свои мечты погружена
Татьяна долго шла одна... (V, 126)

Здесь мы имеем картину природы, непосредственно входящую в действие.

Мы можем сравнить это описание природы или описание помещичьего дома у Пушкина с описаниями у Гоголя, Тургенева, Толстого, и тогда увидим различие в изображении фона, различие, которое отчасти выразится в разных стилистических средствах, но отчасти будет подниматься над стилистикой, понимаемой как совокупность чисто языковых особенностей произведения.

Всегда ли в романе наличествовало развернутое описание природы или описание фона, на котором развивается действие? Если обратиться к роману XVII—XVIII веков, хотя бы к популярному роману начала XVIII века французского романиста Лесажа «Жиль-Блаз», то там не найти сколько-нибудь развернутых описаний природы, да и вообще описаний обстановки действия. Описания обстановки действия, сколько-нибудь подробные, сколько-нибудь развернутые, появляются впервые в романах второй половины XVIII века. Описания природы, связанные с чувством природы, с переживаниями человека, возникающими при соприкосновении с природой, становятся любимой темой сентиментально-романтической литературы конца XVIII века. Когда же романтизм создает жанр исторического романа, обращенного к прошлому (вспомним знаменитые исторические романы Вальтер Скотта), то там описание приобретает очень большую роль, потому что нужно показать это историческое прошлое, показать обстановку действия, социальные отношения, картину феодального замка, картину своеобразной природы горной Шотландии, в которой происходит действие шотландских романов В. Скотта, и вместе с тем людей.

Исторический роман в начале XIX века ввел в литературу пристальное художественное изображение социальной обстановки, фона действия, качественно отличающихся от современной жизни, поскольку у авторов этих исторических романов возникало чувство историчности общественной жизни не только по отношению к характерам людей, к их мировоззрению, но и по отношению ко всему окружающему их внешнему миру. А потом на основе опыта исторического романа создается реалистический социальный роман. Бальзак, крупнейший французский реалист, учится у Вальтер Скотта, и то, что В. Скотт делал в отношении романтического прошлого в смысле изображения обстановки действия, которая определяет и характер людей, и их мировоззрение, и поведение, реалист Бальзак делает это

в отношении современной социальной жизни, в отношении современных людей, улиц Парижа и т. д. Описание играет большую роль в реалистическом романе XIX века.

Если от Бальзака перейти к Золя, то обнаружится, что Золя еще более обстоятельно изображает разные стороны общественной жизни своего времени, разных профессий в разной социальной среде, показывает влияние профессии, влияние общественного окружения на человека. Он уделяет много внимания воссозданию среды, окружающей человека, потому что натуралисты считали, что человек определяется средой. Когда Золя пишет роман об углекопах «Жерминаль», то он собирает всевозможные документальные материалы для того, чтобы воссоздать и описать обстановку, в которой действуют его герои. Он делает зарисовки, записывает, посещает шахты, собирает печатные документы и т. д. Он ходит на рынки Парижа (изображенные в романе «Чрево Парижа»), заносит в записную книжку все свои впечатления, чтобы детально воссоздать нужную ему картину.

Читая новейший европейский роман XX века, мы обнаружим, что многие из этих описаний писатель обычно отбрасывает. С точки зрения современного писателя, наивно начинать роман с длинных и скучных описаний, в которых рассказывается сначала о том, как, скажем, выглядит Париж вообще, потом — как выглядит данный квартал, как живут люди в этом квартале и т. д., и только после этих описаний показать героя. Выдвигается другая точка зрения: фон можно показать в действии, вместе с героем, чтобы мы получали впечатления от окружающей нас действительности в тот момент и в тех условиях, когда эта действительность соединяется с жизнью героя, когда она на него начинает воздействовать, тогда появляются не обобщенные широкие полотна описаний, а описания динамические, сюжетно соединенные с жизнью героя. То же самое относится к характеристике героя. Если в старинном психологическом романе вначале давалась подробно развернутая биография и психологическая характеристика героя, то в современных романах герой показан сразу в действии, в поступках. Характеристика героя может даваться через высказывания о нем других людей либо походя, через замечания писателя, не объединенные в широкую, развернутую статическую картину, а сделанные в связи с сюжетным развитием.

Все это разного рода художественные приемы, специфичные для литературы определенного времени, определенного поэтического стиля, но не укладывающиеся в рамки стилистики в смысле учения о поэтическом языке. В этих случаях особенности всех тех элементов литературного произведения, о которых говорилось выше, связаны с тем, какого жанра, какого типа произведение мы имеем перед собой. Очень трудно, например, говорить о сюжете, не учитывая, имеем ли мы перед собой

роман или драму. Одно дело — роман, в котором сюжет рассказывается автором; другое дело — драма, в которой сюжет инсценируется, в которой развитие сюжета следует из разговоров и действий персонажей. В драме люди показаны в действии, и автор о них от себя ничего не говорит. Точно так же и характеристики персонажей в романе и в драме даются по-разному. Какие способы имеет автор романа для того, чтобы показать персонажей? Он может сообщить биографию своего героя, дать его общую характеристику или отметить отдельные черты его психологии в попутных авторских замечаниях по поводу действий героя. Это — прямая характеристика. С другой стороны, возможна косвенная характеристика: героя могут характеризовать другие действующие лица. Они могут рассказать нам те или иные факты из биографии героя, могут рассказать о характере героя, могут в попутных замечаниях дать оценку поведения героя. Наконец, сам герой может охарактеризовать себя, дать себе автохарактеристику. Его поведение, его слова могут дать отраженную характеристику его личности. В конце концов, и самые поступки, о которых рассказывается в романе, служат отраженной характеристикой его личности. А если мы обратимся к драме, то здесь способы характеристики совершенно другие. Здесь автор ничего не может сказать прямо от себя о герое. Герой может быть охарактеризован только своими собственными словами или высказываниями о нем других людей, или, наконец, своими поступками. Значит, способ характеристики в драме совершенно другой, чем в романе.

То же самое относится и к обстановке действия. В романе обстановка действия может описываться автором, может описываться и героями. Она может носить обобщающий характер, как в первом примере из «Евгения Онегина»; можно изображать отдельные картины природы; можно попутно в замечаниях показать фон действия. Если же мы обратимся к драме, то целый ряд этих средств показа обстановки отпадает. В драме обстановку можно показать как декорацию, но автор ничего не может рассказать о ней — разве только в тех сценических ремарках, в скобках, где он говорит, что действие происходит, скажем, в старинной комнате, со штофными обоями и т. д., т. е. в указаниях, которые даются для режиссера, для декоратора. Едва ли не единственная возможность в драме показать обстановку — это то, что сами герои попутно по поводу этой обстановки будут говорить.

Отсюда ясно, что в теории поэзии нельзя говорить об описаниях природы вообще или о характеристике героев вообще: приходится учитывать виды поэзии, литературные роды и жанры.

До сих пор приводились примеры только из так называемых сюжетных жанров, т. е. эпической и драматической литературы. Эпическая и драматическая литература имеет сюжет; она рас-

сказывает или представляет что-то такое, что по своему содержанию является развивающимся действием, которое производит человек или люди — герои произведения. Иначе обстоит дело в лирике, где этот круг вопросов отпадает или приобретает совершенно иной характер. Лирика — несюжетный жанр. Лирика передает чувства поэта; элементы рассказа, действия, сюжета растворены здесь в эмоциональном переживании.

Возьмем «Для берегов отчизны дальной...». Здесь есть некоторые элементы сюжета: отъезд возлюбленной на свою далекую прекрасную родину, прощание, обещание встречи, смерть. Но это не обычный рассказ о событиях; события, факты являются в лирическом стихотворении только поводом для переживаний поэта, и они целиком растворены в этих переживаниях. Сюжет играет здесь другую роль, чем если бы Пушкин в повести или романе рассказал, как он любил свою возлюбленную, как они расстались и что́ дальше произошло. Здесь рассказ дан в том ракурсе, в том освещении, которое нужно, чтобы показать внутренние переживания поэта.

Я взял стихотворение Пушкина, чья лирика принадлежит все-таки к типу лирики максимально сюжетной. Даже в маленьком стихотворении «Я вас любил, любовь еще, быть может...» есть какие-то моменты рассказа. Но возьмем стихотворение Фета:

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне,
Травы степные унизаны влагой вечерней,
Речи отрывистей, сердце опять суеверней,
Длинные тени вдали потонули в ложбине.

В этой ночи, как в желаниях, всё беспредельно,
Крылья растут у каких-то воздушных стремлений,
Взял бы тебя и помчался бы также бесцельно,
Свет унося, покидая неверные тени.

Можно ли, друг мой, томиться в тяжелой кручине?
Как не забыть, хоть на время, язвительных терний?
Травы степные сверкают росою вечерней,
Месяц зеркальный бежит по лазурной пустыне.[1]

Стихотворение замечательное по силе лирического воздействия. Но что в этом стихотворении рассказывается? Сюжета, т. е. повествования, здесь вообще нет, здесь есть известная ситуация: ситуация лунной ночи, которая вызывает у поэта те грезы, те мечтания, те чувства, которые передаются в стихотворении. Следовательно, погружение поэта в свои эмоциональные переживания, в лирическое состояние позволяет сократить сюжет до минимума, даже, в сущности, его полностью исключить, — имеется только ситуация, в которой зарождаются такие-то мысли, такие-то чувства.

Поэтому говорить о сюжете вообще невозможно; надо говорить о сюжете в драме, о сюжете в лирическом стихотворении,

[1] Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 169.

о сюжете в романе и т. д. В той части, в какой поэтика касается не словесной стороны, а надстройки, возникающей над словом (внеязыковой надстройки), она раскрывается в разделе, который в старинной поэтике имел содержанием теорию жанров. Можно сказать, что поэтика имеет два основных раздела: теорию поэтического языка (метрика и стилистика) и теорию жанров, если теорию жанров понимать не формально, а с учетом всех тех вопросов, которые определяются в рамках жанра.

Прежде всего о самом слове «жанр». «Жанр» — французское слово, соответствующее русскому «вид». Иногда говорят «поэтические виды», т. е. типы поэтических произведений. Понятие типа поэтического произведения, его вида, употребляется в поэтике в двух смыслах: в более широком и в более узком. В широком смысле мы говорим как о типах поэтического произведения об эпосе, лирике и драме. В этом случае обычно употребляют термин «род» поэзии — лирический род, эпический род, драматический род. Это — роды поэзии, или жанры, понимаемые в широком смысле слова. Что касается жанров в узком, собственном смысле слова, то сюда относятся, например, поэма, басня, роман, новелла — эпические, т. е. повествовательные жанры; или, скажем, ода, элегия — лирические жанры, разновидности лирики, типы лирических произведений; или трагедия, комедия — драматические жанры.

Начнем с более широких понятий — с родов поэзии, т. е. с эпоса, лирики и драмы.

Эпос — повествование, рассказ о событиях, объективный рассказ, раз речь идет о повествовании, но, конечно, степень объективности в эпосе может быть различной, поскольку всякий рассказ имеет рассказчика. В новелле, повести иногда даже показана фигура рассказчика. Но даже тогда, когда рассказчик не вводится, если рассказчиком является автор, который не выступает перед нами непосредственно, все же настроение рассказчика, его отношение к рассказу может так или иначе, в большей или меньшей степени окрашивать этот рассказ; рассказ может иметь и субъективный, лирический характер. Для романтизма, например, характерно, что эпическое произведение, роман, повесть получили личную, субъективную, лирическую окраску, Но все-таки основным в эпосе является рассказ, т. е. некоторый объективный ход событий, который излагает автор.

Лирика — выражение чувств, выражение эмоций, следовательно, в принципе наиболее субъективный жанр, в котором раскрываются личные переживания автора. Степень субъективности и здесь может быть различной. Стихи Гете, Пушкина подводят нас очень близко к интимному, неповторимому, личному переживанию писателя. У одного и того же писателя стихи, написанные в разное время, могут носить более или менее обобщенный характер. Так, если сравнить стихотворения молодого

Гете и Гете-классика, то в юношеских стихах он стремится передать неповторимо личное, субъективное переживание, а в эпоху зрелости — поднять переживание до общечеловеческого, обобщенного содержания. Тем не менее основой лирики является выражение эмоций.

Наконец, *драма* — инсценировка событий. Драма связана с театром, с театральным представлением. Она задумана как разговор действующих лиц. И хотя неоднократно писались диалоги, разговоры, которые носили характер книжной драмы, не предназначенной для представления, т. е. диалоги воображаемые, которые не предполагалось ставить на сцене, тем не менее, хотя бы как известного рода фикция, драма всегда мыслится инсценированной то ли на театре, то ли в нашем воображении. Драма исторически связана с театральным представлением.

Если мы подойдем исторически к лирике, то она связана с музыкой. Стихотворная лирика исторически обособилась от песни. Поскольку лирика выражает эмоции, чувства и в первую очередь должна действовать на наши чувства, лирика из всех поэтических жанров сохранила в максимальной степени элемент музыкального, ритмического воздействия. Вот почему в лирике играет такую важную роль не только стих, но и строфа, как средство музыкальной композиции, музыкального воздействия, рифма и т. д., тогда как эпос и драма в меньшей степени нуждаются в этих средствах. Лирика всегда — за исключением, может быть, новейшего жанра стихотворений в прозе — пишется стихами, тогда как эпос играет сравнительно второстепенную роль. То же самое относится к драматическому представлению. Эпос, как рассказ, если подойти к нему исторически, очень рано освобождается от связи с музыкой. В народном эпическом произведении, скажем в русской былине (характер исполнения былин типичен почти для всех видов народного эпоса), мелодия чрезвычайно однообразная: от такой однообразной мелодии легко перейти к музыкальному речитативу и даже просто рассказу. Поэтому рядом со стихотворным мы имеем прозаический эпос. Возможно, что прозаический эпос возник позже, чем стихотворный. Но мы не можем утверждать, что народные сказки, народные повести, народные анекдоты вышли из стихотворного эпоса. Весьма вероятно, что народные сказки являются столь же древним жанром, как и синкретический поэтический жанр хоровода, о котором рассказывает Веселовский. У многих народов в эпосе, например в кельтском, в ирландских сагах, встречается и смешанная форма — чередуются и проза, и стих. То же мы наблюдаем в другом «углу» культурного мира, в тюркском эпосе: в узбекских или казахских «поэмах», в сущности, мы имеем то же чередование прозаических рассказов и вставных стихотворных партий. В сказках также имеется чередование прозы и стихов: в «1001 ночи», в русских сказках, хо-

рошо записанных, или в немецких сказках братьев Гримм стихи сочетаются с прозой. Так что подобный смешанный жанр, состоящий из прозаических и стихотворных партий, — очень древний, может быть, даже исконный. Во всяком случае, эпический рассказ имеет тяготение к прозе.

С XVIII века прозаический эпос почти целиком вытесняет стихотворный. Сейчас поэмы пишутся относительно редко; роман играет гораздо бо́льшую роль. Гегель в «Эстетике» говорил, что роман — эпос буржуазного общества.[2] Прозаический характер жизни современного буржуазного общества и вместе с тем стремление писателя реально изобразить эту прозаическую жизнь, приблизиться к ней для того, чтобы обозреть ее во всех подробностях, — все это требует такого орудия, которое снимает стихотворную идеализацию. Проза оказывается для этого гораздо более удобной, чем стихотворная форма.

Перейдем к рассмотрению жанров в узком смысле, к поэтическим видам, т. е. типам поэтических произведений.

Конечно, в рамках курса «Введение в литературоведение» невозможно изложить все аспекты теории и истории жанров. Мы остановимся здесь лишь на некоторых важнейших жанровых разновидностях. Начнем со *стихотворных эпических жанров.*

Поэма — большой жанр стихотворного повествования. Для рассказа имеет принципиальное значение — имеем ли мы дело с большим или малым повествованием. Но реально поэма имеет очень разные, конкретные жанровые формы, которые можно рассмотреть исторически в их эволюции. Если поставить на одном полюсе поэму Гомера «Илиада», а на другом — «Кавказского пленника» Пушкина, то мы получим крайние звенья эволюции поэмы, где, в сущности, все целиком меняется. Там, в эпической поэме гомеровского типа — изображение большого народного исторического события, героизированного исторического прошлого народов, развертывающегося с участием небесных сил, мифологических божеств, которые управляют действиями людей, причем изображение это дано в высоком, торжественном стиле, с развернутыми сравнениями, поэтическими образами, украшающими эпитетами, с медленным, плавным движением рассказа, особым эпическим стихом — гекзаметром. Здесь, в поэме Пушкина, рассказ целиком окрашен лирической манерой повествования, сочувственным отношением поэта; герой как бы является выразителем настроений и чувств поэта, который его устами рассказывает больше о переживаниях, о внутренней жизни, чем о внешних событиях. Следовательно, это очень непохожие формы поэмы. Между ними лежит многовековая историческая эволюция многих последовательно изменяющихся видов поэмы.

---

[2] См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 474.

К стихотворному эпосу относятся и разные мелкие жанры, например *басня, идиллия. Идиллия* — идеализованная картина счастливой патриархальной жизни простых людей, особенно часто пастушеской жизни (так называемая пастораль), связанная с мечтой людей вернуться к простой и счастливой жизни, как она представляется их воображению на заре человеческого существования. К стихотворному эпосу относится и жанр, который появился сравнительно недавно, — *баллада*. Это тоже малый эпический жанр, который возник в XVIII — начале XIX века в связи с подражанием народной балладе. Баллада — это короткое повествование, обычно с историческим или фольклорным сюжетом.

К *прозаическим жанрам эпоса* относится прежде всего *роман* — большой жанр прозаического эпоса. Рядом с ним существует малый жанр — *новелла* или *рассказ*. Новелла — краткое повествование, обычно изображающее не всю жизнь человека и общества, а какое-нибудь отдельное событие, может быть, открывающее нам перспективу на целую жизнь и человека, и общества, к которому он принадлежит, но в сюжетном отношении предметом рассказа здесь является отдельный случай. Между новеллой и романом существует средняя форма — *повесть*, рассказ, который не является ни краткой по своему объему новеллой, ни большим романом. Наконец, кратчайший тип рассказа, более краткий, чем новелла, — это то, что мы называем *анекдотом* — старинный фольклорный жанр, который почти лишен повествования в собственном смысле и целиком сведен к заостренной, остроумной развязке.

Можно отметить в эпосе жанры типично фольклорные. Весь круг фольклорных прозаических повествований можно обозначить словом «*сказка*», если понимать этот термин в широком смысле. Под сказкой мы понимаем в первую очередь волшебную, фантастическую сказку. По-видимому, это старейший тип народной сказки.[3] Но рядом с этим в репертуаре современных сказочников есть еще по крайней мере две жанровые разновидности сказки: с одной стороны, сказки о животных — тоже очень древний жанр, связанный с представлением о жизни животных, как сходной с жизнью людей; с другой стороны, сказки бытовые, новеллистические, например русские сказки о попах, где священники изображаются в комическом, сатирическом плане, или «Сказка о рыбаке и рыбке», где есть элемент фантастической сказки, но основным является бытовой рассказ. В сущности, бытовая сказка отличается от новеллы лишь тем, что сказка — устное, фольклорное произведение, а новелла — вид письменной литературы. Народная устная сказка и явилась

---

[3] Важнейшие жанровые особенности сказки подробно анализируются в кн.: Пропп В. Я. 1) Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969; 2) Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

источником литературной новеллы, которая возникает в городской литературе Средних веков, — таковы французские фаблио, немецкие шванки, итальянские новеллы и т. д. Все эти разновидности ранней новеллистики питаются народной бытовой сказкой.

Перейдем теперь к *жанрам лирики.*

Одним из лучше всего известных в истории литературы лирических жанров является *ода.* При слове «ода» мы думаем обычно о торжественной оде XVIII века, вроде ломоносовской, которая ставит не личные темы, а темы государственного и общественного характера, где вдохновение поэта имеет в каком-то смысле объективный характер, потому что он говорит не от своего имени, а как бы мысля себя представителем какого-то человеческого коллектива; для этой оды характерен риторический пафос, придающий ей торжественный характер. Но торжественная ода XVIII века — вовсе не единственная форма этого жанра. Похвальная ода на победу полководца или монарха — наиболее привычная для нас форма оды. Но в конце XVIII — начале XIX века появилась политическая ода («Вольность» Пушкина), представленная в совершенно изменившихся условиях, и современная политическая ода, например, Маяковского: здесь та же общественная тема, тот же громкий голос, риторический пафос поэта, который говорит от имени коллектива; так что в каком-то смысле традиция жанра продолжает сохраняться вплоть до нашего времени.

Наше представление об оде, основанное главным образом на примере торжественной оды XVIII века, исторически тоже не совсем правильно. Слово «ода» — греческое слово, означающее песню. Так что первоначально ода в греческой литературе была песенным жанром. Когда мы говорим об одах Горация, то имеем в виду не торжественные оды, а оды лирические, любовные; мы говорим также об одах Анакреонта, воспевающих вино и наслаждение жизнью. Но античное понимание слова «ода» ушло в историю, а для нас, в новейший период развития европейской литературы, ода в первую очередь означает торжественную оду, вроде ломоносовской.

Другой лирический жанр, название которого мы часто встречаем в старой теории литературы, — *элегия.* Элегия, в противоположность оде, в классической поэтике означает стихотворение интимной лирики, личного переживания, обычно переживания любовного, причем термин «элегический» означает «грустный», «жалобный»; следовательно, любовная жалоба — обычное содержание любовной лирики. Отсюда представление об элегии как о грустном, меланхолическом стихотворении (представление, которое позволило назвать «Сельское кладбище» Грея элегией, хотя там любовной темы совсем нет) не соответствует тому, как сложилось это понятие в античности. В античную эпоху под элегией подразумевалось стихотворение, написанное

элегическим размером, а элегический размер — это двустишие, состоящее из гекзаметра и пентаметра. Ср., например, у Пушкина:

> Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила,
> Дева печально сидит, праздный держа черепок... (III, 171)

Этот размер — подражание античному — носит название элегического двустишия, и написанные этим размером стихотворения независимо от содержания назывались у древних элегиями. Но так как особенно прославились любовные элегии римских поэтов, таких, как Тибулл, Проперций, Овидий, и им затем подражали в новое время, то элегиями стали называть преимущественно любовные стихотворения. Получилось противопоставление — торжественная ода и интимная элегия, причем элегия, окрашенная грустью, меланхолией, а в сентиментальной литературе, когда меланхолические стихотворения стали модными, такая элегия типа «Сельского кладбища» совершенно отодвинула оду.

Третий лирический жанр, с которым приходится сталкиваться в новейшее время, — *песня*. Под песней сначала подразумевали подражание народной песне, потом стали обозначать песней стихотворение, не имеющее строгой формы, что впоследствии получило название лирического стихотворения вообще. Гете называет весь цикл лирических стихотворений «Lieder» («Песни»). Отсюда выросло лирическое стихотворение, не имеющее строгих, традиционных жанровых форм.

Теперь о *драматических жанрах*. Основное противопоставление — трагедия и комедия — не нужно объяснять, сущность этого противопоставления понятна сама собой. Скажу только, что, кроме комедии и трагедии, в XVIII веке возникает промежуточный жанр, который получает название *драма*. Драма изображает преимущественно жизнь средних классов в бытовом окружении, в современном и реальном общественном опосредовании. И как в реальной жизни печальное и смешное смешиваются, так и драма представляет тот жанр, который приходит на смену трагедии и комедии, где печальное и смешное резко противопоставлены друг другу.

Перечисленными жанрами отнюдь не исчерпывается возможная номенклатура жанров; они представляют собой лишь примеры, по которым можно яснее представить, что́ понимается под жанрами. Характерно, что признаки жанра охватывают все стороны поэтического произведения. В них входят особенности композиции, построения произведения, но также особенности темы, т. е. своеобразное содержание, определенные свойства поэтического языка (стилистики), а иногда и особенности стиха. Значит, когда мы говорим о жанре как о типе литературного произведения, мы не ограничиваемся композицией, а имеем в виду установленный традицией тип сочетания определенной

Отсюда — тот стиль баллады Киплинга, современной, воинской, героической, который помог Тихонову создать героическую балладу нашего времени.

Значит, какие-то звенья, сохранившиеся в процессе длительной эволюции жанра (короткий драматизованный рассказ, балладный размер), могут быть восстановлены.

Эти примеры показывают, что понятие жанра всегда — понятие историческое и что связь элементов содержания (тематики) с элементами композиции, языка и стиха, которую мы находим в том или ином жанре, — будь то басня, будь то баллада, — представляет типическое, традиционное единство, сложившееся исторически, в определенных исторических условиях. Классификация жанров отнюдь не всегда носит логический характер, построена по внутреннему логическому принципу. Когда мы делим драму на трагедию и комедию, то здесь все же есть известный логический принцип деления: драматические произведения печальные и драматические произведения смешные. То же можно сказать о выделении эпоса прозаического и эпоса стихотворного, большой и малой формы эпоса. Но когда мы говорим о малых формах эпоса — басне, идиллии, балладе, то здесь нет логического принципа деления, нет классификации, а есть простое перечисление исторически сложившихся типов художественных произведений. Жанры в узком смысле слова и есть исторически сложившиеся типы художественных произведений. Поэтому они выступают в литературе особенно отчетливо там, где типическое преобладает над индивидуальным. Как только в поэзии появляется более индивидуальное отношение к искусству, так традиционные жанры неизбежно начинают размываться; строгое членение жанров существует лишь в старинной поэзии. [6]

---

[6] Подробную характеристику теории литературных жанров см.: Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.

Лекция 21

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВ

Типическое преобладает над индивидуальным прежде всего в фольклоре, в народной поэзии; поэтому фольклорные жанры отличаются очень большой строгостью. Возьмем, например, народный эпос, хотя бы русскую былину. Былина — совершенно четко, ясно сложившийся жанр. Былины самого различного содержания представляют особый жанр и в смысле содержания (героическое содержание), и в смысле композиционном (повторение), и с точки зрения стилистики языка, и с точки зрения

стиха. Все в былине насквозь типично. Если взять другие жанры народной поэзии — свадебные песни, плачи, сказки, то и они являются совершенно четкими, совершенно стойкими. Они начинаются по-особому, по-особому кончаются, имеется особый способ построения. И такие народные жанры, как заговоры, загадки, пословицы, имеют очень четкие формы.

Четкость жанров сохраняется и в средневековой литературе. Жанры меняются по сравнению с народной поэзией, возникают новые жанры, но жанровые признаки очень четкие. Скажем, французские эпические поэмы («Песнь о Роланде») имеют общие жанровые признаки, они все на одно лицо, несмотря на те или иные различия. Рыцарский роман Кретьена де Труа, фаблио, стихотворная комическая повесть средневековой французской литературы, лирические песни трубадуров — каждый из этих жанров имеет свои четкие признаки.

Эпоха Возрождения чрезвычайно обогатила возможности творчества, в частности, и в отношении создания новых поэтических жанров. Эти жары уже разнообразятся, конкретно применяемые тем или иным автором, в той или иной стране, но жанровые признаки все еще продолжают играть очень существенную роль. Это относится, например, к рыцарским поэмам, которые возникают в Италии на основе старого эпоса, поэмам Ариосто («Неистовый Роланд»), Тассо («Освобожденный Иерусалим») или к трагедиям шекспировского типа. Шекспир — замечательный, гениальный писатель, но трагедии его очень четки в смысле жанровых признаков.

Жанровые моменты особенно отчетливо выступают в литературе французского классицизма XVII века. Поэтики французского классицизма дали нам весьма неподвижную, строгую теорию канонических жанров поэзии, теорию, даже еще более строгую и неподвижную, чем реальная практика поэтов эпохи классицизма. Эта строгость понятия жанра в поэтике XVII века объясняется прежде всего известным традиционализмом искусства эпохи классицизма. Оно, как правило, обращено к примерам древности. Оно считает, что существует единый и единственный закон прекрасного, основанный на разуме, обязательный для всех времен и народов. Этот закон прекрасного осуществлен в античных образцах. Изучая эти образцы, поэтика вырабатывает систему правил, на которой строится тот или иной традиционный жанр. При этом для поэтики французского классицизма XVII — первой половины XVIII века характерно то, что мы называем иерархией жанров; подобно тому, как общество строилось по иерархическому принципу (аристократия, средние классы, народ), так и система жанров имеет иерархический характер: есть высокие жанры, жанры «аристократического» типа — трагедия, эпопея, где высокие персонажи выступают в событиях исторической значимости или в мифологических событиях и т. д., и есть жанры низкие, обращенные на

более низкую, более реальную действительность, как, скажем, комедия, которая изображает жизнь людей средних классов общества, смешные стороны этой жизни, пороки этих людей со смешной стороны; эти низкие жанры, конечно, имеют право и по языку своему, и по стилю своему быть более простыми, более грубыми, более вульгарными (с точки зрения поэтики французского классицизма), чем высокие жанры. Мы говорим иногда относительно критики эпохи классицизма, что в эту эпоху господствовало «жанровое мышление». Это выражение — не очень точное, но оно подразумевает эстетическое мышление в рамках жанров, в формах жанров. Критика того времени прежде всего интересовалась, к какому жанру относится то или иное произведение. Стихотворение не может быть просто лирическим стихотворением, выражающим душевное настроение поэта. Такой индивидуальной формы еще нет. Всякое стихотворение должно быть либо одой, либо элегией, либо песней и т. п.; оно задумывалось, и писалось прежде всего в соответствии с определенным типом или жанром, сложившимся в традиционных образцах, и расценивалось с точки зрения того, соответствует ли оно требованиям данного жанра или не соответствует. Поэтика давала правила жанров. Строгое разграничение таких жанров, как элегия, басня, идиллия и т. п., сложилось на основе античной традиции (конечно, переосмысленной) именно в эпоху французского классицизма XVII—XVIII веков, именно когда эти канонические жанры утвердили как законченные, сложившиеся и неизменные типы поэтических произведений, построенные по определенным правилам.

В знаменитой стихотворной поэтике Буало, законодателя вкусов эпохи французского классицизма, II и III песни целиком посвящены правилам жанров; там говорится о том, как должна писаться элегия, как должна писаться ода, как должна писаться трагедия, комедия, эпопея и т. д., даются точные правила, установленные традицией, эстетическими принципами французского классицизма.

После Буало появилось большое число трактатов о поэзии, которые в XVII—XVIII веках и вплоть до начала XIX века навязывали свои правила поэзии, и не только во Франции, но и в других странах. Например, на этой традиции построена известная поэтика основоположника немецкого классицизма Готшеда «Опыт критической поэтики для немцев» (1730).

Для того чтобы проиллюстрировать, что́ значат канонические, традиционные жанры, каковы правила поэтических жанров, как их оформляет классицизм, обратимся к русским источникам, основанным на традиции французского классицизма. В начале XIX века, на границе пушкинской эпохи, когда школьные правила классицизма были еще очень живы, хотя ситуация уже несколько осложнялась возникающими новыми направлениями — сентиментальным, предромантическим, появ-

ляется на русском языке словарь в трех томах, автором которого является Николай Остолопов: «Словарь древней и новой поэзии». Дата появления этого словаря — 1821 год, как раз год публикации «Кавказского пленника», т. е. того произведения, которое раз и навсегда покончило с разными Остолоповыми, положив начало новой эпохе романтической поэзии, где индивидуальное играет решающую роль. Словарь Остолопова — почтенный труд, но целиком компилятивного характера, в котором цитируются авторитеты, в большинстве случаев французские, в более редких случаях — новые немецкие авторитеты, иногда высказывания русских критиков — о том, что такое тот или иной жанр.

Приведем в качестве примера, что говорил Остолопов по поводу эпопеи, т. е. эпической поэмы, написанной по образцам не столько Гомера (Гомер для сторонников классицизма был слишком груб, слишком примитивен, слишком народен, чтобы его использовать непосредственно), сколько Вергилия, поэма которого «Энеида» — само по себе произведение уже классицистское, ибо представляет собой литературное подражание поэме Гомера.

«Поэма *Епическая, Героическая,* или *Епопея*, есть повествование в стихах о каком-либо знаменитом и достопамятном деянии», — определяет Остолопов.[1] Далее он приводит высказывания авторитетов о том, что такое эпопея. Эта ссылка на авторитеты очень характерна для классицизма: для классициста она подобна ссылке на Священное Писание, т. е. истине, не подлежащей сомнению. А поскольку все авторитеты, на которые ссылаются теоретики классицизма, говорили одно и то же, то высказывание еще одного авторитетного предшественника призвано лишь подтвердить общеобязательное правило. И следуют ссылки на Вольтера, Тассо и многих других.

Читаем дальше: «Действие поэмы Епической должно быть величественное, единственное, целое, исполненное чудесностей».

Каждое из этих положений разъясняется:

«1. *Величественное,* — потому что приключения простые, обыкновенные, не способны обратить на себя внимание, не способны дать того поучения, какого требуется от поэмы Епической. Обратить же внимание читателя можно двумя способами: или чрез достоинство и важность лиц, или чрез достоинство и важность самого действия».

Итак, «величественного» повествования достойны либо знаменитые герои, т. е. исторически выдающиеся люди, либо важные события исторической жизни, вóйны и т. д.

«2. *Единственное* (мы бы сказали: единое, — *В. Ж.*) то есть: Пиит должен ограничить себя *единым* только славным

---

[1] Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1. СПб., 1821. С. 454.

И снова тишина на море настает, —
И мы волнуемся, печалимся, жалеем,
И грустно под конец расстаться нам с Энеем.
Без этих вымыслов поэзия мертва,
Бессильно никнет стих, едва ползут слова...[6]

(Пер. *Э. Линецкой*)

Следовательно, наличие мифологических персонажей, которые принимают участие в жизни героя, по мнению Буало, придает эпическому рассказу красоту.

Дальше Остолопов говорит о том, что эпическую поэму надо начинать «предложением». Это означает, что поэт кратко говорит о том, что он будет воспевать в своей поэме. Так начинается, например, «Илиада» Гомера или «Энеида» Вергилия:

Пою оружий звук и подвиги героя.

Затем, по мнению Остолопова, должно следовать «призывание», или «обращение», в котором поэт призывает божество или какое-нибудь лицо помочь или наставить его:

Поведай, Муза, мне...

В конце своей статьи Остолопов говорит, что героическая поэма, эпопея пишется всегда шестистопным стихом: древние употребляли гекзаметр, шестистопный дактиль; современные поэты обращаются к александрийскому стиху, т. е. шестистопному ямбу.

Приведу еще несколько отрывков рассуждений Остолопова в статье о трагедии.

«Нравственная цель *трагедии* состоит во внушении отвращения к великим преступлениям, и любви к высоким добродетелям» (такое подчеркивание нравственной цели — это уже отражение взглядов просветителей XVIII в., которые придавали большое значение воспитательному, моралистическому моменту в литературе. — *В. Ж.*). «Для достижения сей цели трагедия представляет взорам нашим примеры, взятые из деяний людей знаменитых. В ней видим важные перевороты государств, ужасные несчастия, видим людей сильных, низвергаемых за некоторые слабости, с высоты величия и благополучия, в бездну посрамления и несчастий. Итак, *трагедия* есть поэма, подражающая действиям, или, что все равно, представляющая действие героическое и несчастное. Сие действие бывает *героическим* по своему основанию, по своей цели и по состоянию действующих лиц.

Героическое по своему *основанию* (мы бы сказали: по своему происхождению. — *В. Ж.*). Такое действие происходит от души сильной, мужественной, превышающей души обыкновен-

[6] Буало. Поэтическое искусство. С. 84.

ные (значит, отрицается то, что мы называем „трагедией обыденности". Трагичной может быть только судьба людей героических, сильных, мужественных, — *В. Ж.*). Добродетельными в сем случае примерами могут служить поступки: Августа, прощающего Цинну (речь идет о трагедии Корнеля, где Август прощает руководителя направленного против него заговора. — *В. Ж.*); Ираклия, хотящего умереть для спасения своего друга; Пожарского, отказывающегося от престола. Злодейскими: поступок Медеи, убивающей своих детей; поступок Клеопатры, закалывающей одного из сыновей своих и хотящей отравить другого (знаменитая трагедия Корнеля „Родогюна". — *В. Ж.*) — лица ужасные по своим преступлениям, но изумляющие нас твердостью души своей!»

Иными словами, героические характеры могут быть и добродетельными и злодейскими, но непременно величественными, изумляющими нас.

Далее речь идет о доблестных поступках, героических по своей цели, следовательно, служащих великой цели — любви к родине и т. д.

«Героическое по своей *цели*. Оно бывает иногда основано на выгодах всего народа, как, например, в „Горациях", где судьба Рима находится в руках трех юношей (знаменитая трагедия Корнеля, где братья Горации борются с Куриациями, защищая Рим. — *В. Ж.*); в „Ифигении" (в Авлиде), где вся Греция требует крови сей Агамемновой дочери».

«Героическое по *состоянию действующих лиц* (под состоянием здесь понимается общественное положение. — *В. Ж.*). Лица, которые действуют, или противу которых действуют в трагедии, суть: Цари, вельможи и вообще люди знаменитые как по степени занимаемой ими между другими людьми, так и по личным своим достоинствам. Итак, деяния, происходящие между людьми низкого состояния, ничем не отличившимися, не могут быть героическими и, следовательно, недостойны трагедии». Далее: «Действие, которому подражает трагедия, должно заключать в себе *несчастье*. Котурн отвергает всякое действие, не имеющее ничего бедственного, хотя бы и знаменитейшие лица были виновниками оного; но не следует также полагать, чтоб такое действие непременно должно быть кровопролитным. . .». Оно «требует непременно такого положения представляемых лиц, которое могло бы потрясти сердце; и сего ничто произвести не может, ежели не будет ужасным и трогательным, ежели не представить нам такого несчастия, которое было бы в состоянии нас устрашить и растрогать; и посему-то ужас и сострадание суть те страсти, кои обязана возбуждать трагедия. . .».[7] (Это знаменитая идея Аристотеля, высказанная им в «Поэтике», которая была предметом обсуждения

---

[7] Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 3. С. 279—282.

всех теоретиков классицизма и большинства тех, кто полемизировал с французскими классицистами, как, например, Лессинг; согласно Аристотелю, трагедия вызывает «страх и сострадание».)

Затем указывается, что всякая трагедия, как и вообще любое драматическое произведение, должна отличаться единством; единство происшествия, или действия, единство времени и единство места — знаменитое учение теоретиков французского классицизма о трех единствах, то, что впоследствии стало предметом яростных нападок со стороны романтиков, которые отвергали это учение как условность классицистской трагедии. По этому поводу Буало в своей стихотворной «Поэтике» говорит:

> Qu'en un lieu, quen un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli...[8]
>
> (Одно событие, вместившееся в сутки,
> В едином месте пусть на сцене протечет...)[9]
>
> (Пер. *Э. Линецкой*)

Вот как излагает Остолопов эту теорию: «Единство *происшествия* (или действия. — *В. Ж.*) состоит в том, чтобы всякое обстоятельство способствовало принятой автором цели; чтобы, невзирая на различие сих обстоятельств, каждое из них связано было неразрывною цепью с главным узлом драматического происшествия, ибо от множества разных происшествий развлекаются внимание и чувства слушателей».

Если классицистская теория учила, что эпопея должна разнообразиться эпизодами, то трагедия, наоборот, не должна иметь побочных действий, отвлекающих от единого пути развития сюжета. Говоря языком нашей эстетики, мы должны сказать, что здесь сюжет должен быть прозрачный, простой, рациональный. Этому правилу противоречит все творчество Шекспира. У Шекспира сюжет сложный. Возьмем хотя бы «Короля Лира», где имеются как бы два сюжета: главный сюжет — короля Лира, и побочный — Глостера; они образуют единство, но единство гораздо более сложное, гораздо более противоречивое. Классицисты требуют простого, ясного единства, чтобы все в развитии сюжета вело к одной цели.

«*Единство времени.* Надлежит наблюдать, чтобы представляемое на театре происшествие не продолжительнее было одних суток...

Единство места. Сие правило требует, чтобы происшествие непременно там продолжалось и кончилось, где началось».[10]

Иначе говоря, чтобы декорация не менялась, чтобы действие происходило в одном месте.

---

[8] Boileau. Oeuvres. P. 172.
[9] Буало. Поэтическое искусство. С. 78.
[10] Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1. С. 271—272.

Чем это мотивируется?

Теоретики классицизма обыкновенно говорят, что это придает театральному представлению естественность. Нужно, чтобы время, которое проходит перед нами на сцене, как-то укладывалось, хоть приблизительно, в рамки времени нашего пребывания в театре, с тем, чтобы в промежутках между действиями, в антрактах проходило, может быть, несколько больше времени, чем мы гуляем в фойе, но примерно в соответствии с тем временем, которое мы проводим в театре, — сутки. Второе требование — единство места: нам трудно представить себе, сидя в театре, что действие переносится из одного места в другое — то в Рим, то в Александрию и т. д.

За пределами классицистской драматургии эти требования далеко не всегда соблюдались драматургами. Так, например, театр Шекспира не знает правила единства места. Он ведет нас в самые разные места, и каждое из этих мест художественно оправдано и характерно. Например, ночное свидание между Ромео и Джульеттой происходит у балкона; король Лир, покинутый всеми, блуждает во время бури в степи; Гамлет в холодную ночь на террасе Эльсинорского замка видит призрак и т. д. Каждое место характерно, оно участвует в создании художественного впечатления. В связи с этим, разумеется, меняется и время действия.

В классической поэтике сюжет мыслился абстрактно-логически: задан известный психологический конфликт, который является основой трагедии, скажем, борьба между долгом и чувством. В первом действии дается известное исходное положение, известная исходная ситуация. Из этой исходной ситуации логически должно развиваться всё. Поэтому нам не нужно ни длительного времени, ни широкого пространства для логического развития абстрактного действия, совершающегося между людьми и в их душах логически отвлеченно; точно так же для разговоров между действующими лицами нужно абстрактное место. Этим абстрактным местом в классической трагедии обыкновенно является неопределенная комната дворца, комната, из которой можно уйти в разные места, но которая является условным местом встреч и разговоров действующих лиц. Это не то, что балкон Джульетты, где происходит ночное свидание, или степь, где блуждает король Лир, — это абстрактное место и время. Конфликт развивается логически-абстрактно, как бы вне времени и места. С точки зрения современной эстетики требование единства места, времени и действия означает отсутствие характерной, реальной обстановки, отсутствие места и времени в пьесе. Когда впоследствии критика, ссылаясь на Шекспира, будет требовать уничтожения этого правила условных единств, то она, в сущности, будет ратовать за более правдивое искусство — искусство, в котором душевные конфликты людей опосредованы определенным местом и временем, участвующими

в создании драматического конфликта и являющимися реальным, художественно использованным элементом действия.

На примере высказываний Остолопова видно, как поднимался жанр в классической поэтике. Жанру дается очень строгое определение. Скажем, трагедия должна писаться по таким-то правилам, основанным на образцах. И это относится не только к общим вопросам сюжета, построения действия, характеристики героев и т. д., но и к вопросам языка, поэтического стиля и т. д. Все это определено как известная типичная жанровая форма.

Подобное догматическое понимание литературных жанров как рациональных, на образцах и примерах построенных типов искусства, уничтожается в эпоху романтизма. Прежде всего романтизм и предшествующее романтизму литературное движение конца XVIII века расширяют исторический кругозор, показывают существование многообразных типов художественно прекрасного. Учитель молодого Гете, Гердер, противопоставляет Софокла и Шекспира, греческую драму и драму английскую. Он показывает, что Шекспир представляет совсем другой тип трагедии, чем Софокл, и что Шекспир писал трагедии, в которых действие развивается в течение многих дней и в которых меняется место не потому, что он был варвар, необразованный человек, не знавший правил искусства. Шекспировские трагедии — другой тип искусства. Так же как греческая трагедия, говорит Гердер, естественно возникла из истории Греции, из мифов, верований и обычаев греческого народа, так и шекспировская трагедия естественно возникла из христианского Средневековья, из особенностей общественной и культурной жизни средневековой Англии. В критических высказываниях Гердера, следовательно, возникает понимание исторически обусловленного своеобразия типов искусства и поэзии.

Вслед за Шекспиром и английским театром эпоха романтизма открывает испанский театр. Романтики увлекаются испанским театром, особенно творчеством Кальдерона.

Уже немецкий романтик Август-Вильгельм Шлегель в курсе лекций, озаглавленном «О драматическом искусстве и литературе» (напечатан в 1809—1811 годах), ставит вопрос не только о многообразии драматических жанров, но и об эволюции драмы. Он показывает, как сложилась античная драма, античная трагедия и комедия, как она исторически развивалась от зачатков до своего совершенства. Дальше он показывает, как развивалась средневековая драма, как из средневековых драм в эпоху Возрождения возникает английский шекспировский театр, каковы его особенности. Затем он говорит об Испании, об особенностях ее культурной жизни, о том, как складывалась испанская драма, как она достигла своего совершенства в творчестве Кальдерона. Единственное, против чего он полемизирует, — это драма французского классицизма, потому что, с точки зрения

Шлегеля, французский классицизм — это целиком подражательное искусство, это псевдоклассицизм, ложный классицизм, подражание приемам античной трагедии в новых общественных условиях эпохи Людовика XIV, подражание чисто внешнее, совершенно не соответствующее нравам, быту, мироощущению людей новой эпохи.

В этом смысле Шлегель ошибался. Французский классицизм был очень высоким типом драматического искусства, который можно поставить рядом с искусством Шекспира, с испанской драмой, потому что французская трагедия родилась из условий своего времени и, стремясь подражать античной традиции, по-своему ее переосмысляла. Расиновская трагедия — это не трагедия Софокла. Французские трагические поэты в античном облике изображали психологию людей своего времени, в этом их достоинство, а не недостаток, потому что в традицию античности они вкладывали новое содержание.

Итак, Шлегель и другие романтики говорят уже об эволюции жанров, об изменении жанров, обусловленном исторически. Но в литературе XIX века происходит не только эволюция жанров, но начинают развиваться четкие границы между ними. Во-первых, возникают так называемые промежуточные жанры. Например, французская классицистская эстетика признавала только два противоположных драматических жанра — трагедию и комедию; трагедия изображает печальное, комедия — смешное; трагедия изображает возвышенное, комедия — низкое; трагедия вызывает страх и сострадание изображением печальных событий, которые совершаются с возвышенными героями; комедия вызывает смех, показывая смешные пороки, а носителями этих смешных пороков в комедии обычно являются люди средних классов общества. Тот же Буало утверждал в своей «Поэтике»:

Le comique ennemi des soupirs et des pleurs,
N 'admet point en ses vers de tragiques douleurs... [11]

(Уныния и слез смешное вечный враг,
С ним тон трагический несовместим никак...) [12]

(Пер. *Э. Линецкой*)

В XVIII веке происходит сближение комедии и трагедии, возникают промежуточные жанры. Это связано с общей демократизацией искусства, которая особенно отчетливо выступает в театре. Теоретики Просвещения, стремившиеся создать национальный театр, подвергали критике старую аристократическую трагедию. С самого начала XVIII века во Франции раздаются голоса, что может существовать «трагедия обыденного» и что современность гораздо более интересуют трагические случаи

---

[11] Boileau. Oeuvres. P. 162.
[12] Буало. Поэтическое искусство. С. 94.

в мещанской, буржуазной среде, трагические семейные конфликты в реальных условиях, чем трагические судьбы царей, вроде Агамемнона, который приносит в жертву языческим богам свою дочь. Человека нового времени гораздо больше интересует и волнует изображение какого-нибудь столкновения в реальных условиях жизни людей средних классов, которым мы сочувствуем, страдания и радости которых мы понимаем, так называемая «мещанская трагедия», которая является «снижением» старой героической трагедии. А с другой стороны, те же самые теоретики буржуазного направления говорят, почему в комедии должно изображаться только смешное? Комедия изображает людей простых или людей средних классов общества — почему же они должны быть только смешными? Ведь в их жизни тоже бывают серьезные переживания. Может быть, в конце концов такая комедия будет иметь благополучную развязку, но нужно показать и трогательное в частной жизни, и серьезное. Появляется новый жанр, который можно назвать серьезной комедией, а иногда, в духе сентиментализма, и трогательной комедией.

Итак, с одной стороны, происходит «снижение» трагедии, движение ее в сторону комедии, перенесение центра трагических событий в обычную жизнь людей средних классов общества. А с другой стороны, комедия, которая изображала по преимуществу людей средних классов общества, но только непременно в смешном виде, движется в сторону трагедии, вводя серьезные и трогательные сцены. В результате такого сближения возникает промежуточный жанр, который в XIX веке получил название драмы. Так, драмы Чехова, Ибсена нельзя назвать ни трагедиями, ни комедиями, хотя в них есть и печальные, и смешные моменты. Действие обычно происходит в среде людей средних классов, близких нам. В конце XIX в. героями драмы становятся также представители низов общества — крестьяне и рабочие. Происходит дальнейшая демократизация темы. Она изображает реальную жизнь со всеми ее противоречиями. А дальше идут драмы такого типа, как «На дне» Горького, жанр которых обозначается простым словом «сцены», где снимается большинство традиционно сложившихся композиционных навыков старой драмы, скажем, деление на 5 актов, наличие сюжета, который с начала до конца развивается в известной последовательности. Таким образом, натуралистическая манера конца XIX века с ее стремлением приблизить драму к жизни дает драматизацию жизни в форме драматических «сцен», отвергает все жанровые признаки трагедии, комедии и старой драмы. Возникает реалистическое произведение, драматизирующее жизнь, но почти без каких-либо строгих жанровых признаков.

Рядом с промежуточными жанрами появляются в эпоху романтизма и смешанные жанры. Для романтической литературы на некотором этапе характерны элементы субъективного в литературном творчестве, взгляд на литературу как на выражение

чувств, выражение личности поэта. Такую личную, лирическую окраску получают самые разные жанры.

Мы имеем в эпоху романтизма лирическую поэму, например поэмы Пушкина и Байрона. Так, в «Кавказском пленнике» Пушкина весь рассказ является как бы раскрытием душевной жизни героя. События его жизни, переживания показаны изнутри с лирическим, эмоциональным сочувствием автора. Появляется и лирическая драма, например «Фауст» Гете или «Манфред» Байрона. В лирической драме внешнее действие большой роли не играет; в основном в драматической форме раскрывается содержание внутренней, душевной жизни главного героя. Обычно этот герой отождествляется в какой-то степени с поэтом — поэт говорит его устами; в его монологах (как в «Фаусте») писатель раскрывает свое собственное мировоззрение.

Возникает и лирический роман. Казалось бы, романный жанр меньше всего допускает лирику, поскольку он носит повествовательный характер. Но в «Страданиях молодого Вертера» Гете, одном из образцов романа, дается рассказ о любовных переживаниях героя, вложенный в уста самого героя, приводятся отрывки из его писем, из его дневника. В сущности, действие романа растворяется в переживаниях героя, связанных с его трагической любовью.

Значит, лирика может окрашивать различные жанры. Это связано с некоторым изменением общеэстетических установок. Выше говорилось, что в эпоху классицизма на создание литературного произведения смотрели как на постройку прекрасного здания — архитектору надо построить прекрасное здание по законам искусства. Каждый жанр имеет свою систему правил, соответствующих раз и навсегда определенным законам искусства. Но романтизм смотрит на искусство как на выражение личных переживаний. А в этом случае вопрос о жанрах отпадает; выражение внутреннего мира поэта заранее разбивает всякую предуказанную форму, жанровое задание. Позднее, в эпоху реализма, Бальзак, Тургенев, Толстой и другие не рассматривают свое творчество как выражение своих переживаний, но они не смотрят на литературу и как на постройку прекрасного здания. Бальзак или Толстой пишут свои романы, стремясь прежде всего к изображению реальной общественной действительности. Эта художественная задача реалистической эпохи тоже снимает жанровую проблему — важно не столько создать произведение определенного жанра, сколько изобразить жизнь. Значит, изменение эстетических установок в XIX веке, в сущности, приводит к снятию понятия жанров в том строгом и узком смысле, в каком это понятие употреблялось в XVII—XVIII веках, в эпоху классицизма, да и во всей старой традиции литературы. Во-первых, целый ряд замкнутых, строгих жанров отмирает. Отмирают ода, элегия, идиллия, эпопея в старом

смысле слова, т. е. героическая поэма, героическая эпопея; вместо нее появляются лирическая поэма или стихотворный роман вроде «Евгения Онегина». Следовательно, старые строгие жанры выходят из употребления, появляются новые образования внежанрового характера. Как, например, назвать с точки зрения старых жанров такие стихотворения, как «Для берегов отчизны дальной...» Пушкина или «Я вас любил...»? Стихотворения эти не имеют строгих жанровых признаков. Они вышли отчасти из элегии, если мы снимем с элегии жанровые признаки, которые она имела в XVIII веке, отчасти из песни, если мы забудем о традиционной форме народной песни. Лирическое стихотворение, которое является основным видом лирики сейчас, строгих жанровых признаков не имеет; это просто выражение чувств, переживаний поэта.

Важную роль сыграло и распространение прозы, то, что в реалистической литературе XIX века проза заняла такое видное место. Ведь не случайно теоретики классицизма вообще не включали роман в поэтику. Ни у Буало, ни у последующих теоретиков классицизма мы не найдем определения романа, потому что роман, с их точки зрения, является не жанром высокой поэзии, а лишь занимательным, развлекательным чтением. Но вот из низов литературы поднимается роман и становится в XVIII, а особенно в XIX веке важнейшим литературным жанром, важнейшим орудием реалистического изображения действительности. Рядом с романом появляются повесть, рассказ. Между ними существуют бесчисленные переходные формы, которые никаких строгих жанровых признаков не имеют, и в конце концов, когда автор пишет социальный или философский роман, он постепенно выходит за границу чисто художественных заданий, он пишет роман, иногда в художественном отношении кажущийся почти бесформенным. Возникает еще одна новая форма — очерк. Очерковая литература может на время вытеснить более строгий по построению роман. Так, например, Гейне пишет «Путевые картины». С точки зрения формальной, это серия очерков, фельетонов. А ведь фельетоном первоначально назывался «подвал» газеты потому, что не мог иметь четких жанровых признаков. В «Путевых картинах» современный человек рассказывает нам впечатления о своем путешествии. Может быть, старая нить, идущая от романов «путешествий», играет какую-то роль в «Путешествии по Гарцу», но от старых авантюрных романов со странствующим героем, имевших широкое распространение в XVII—XVIII веках, в «Путешествии по Гарцу» уже почти ничего не осталось; понятие жанра в старом смысле слова в значительной степени снимается.

Таким образом, если подойти к этому вопросу с точки зрения историка литературы, то для нас жанровая проблема — это проблема эволюции жанров. А. Н. Веселовский задумал построить свою «Историческую поэтику» по принципу эволюции

жанров. Он читал в Петербургском университете в начале 80-х годов прошлого столетия ряд курсов, посвященных эволюции жанров: историю эпоса, историю лирики, историю драмы, историю романа и повести. Следовательно, перед ним возникала мысль о поэтике, построенной по историческому принципу, объединяющей развитие поэтического искусства всех времен и народов. Он выдвинул принцип эволюции поэтических жанров, связанной с развитием общества, культуры, с изменением общественных идей. Первый вопрос, который при этом встал перед Веселовским, — какой жанр древнее, откуда идет эта эволюция, откуда ее вести, и прежде всего вопрос, который неоднократно обсуждался: что древнее — эпос, лирика или драма?

В середине XIX века широкое распространение в науке имела точка зрения на этот вопрос, подсказанная философией Гегеля. Гегель пытался дать в своей «Эстетике» философское обоснование развития жанров. Он говорил так: эпос изображает объективный мир в повествовательной форме; лирика изображает субъективный мир, внутренний мир человека; драма — это субъект-объект, т. е. столкновение субъекта с объектом.[13] Так что с точки зрения гегелевского тройственного ритма диалектического развития: эпос — тезис, лирика — антитеза, а драма — синтез, высшая ступень; причем Гегель говорил, что наивному человеческому познанию сперва открывается объективный мир, поэтому эпос древнее. Потом человеческое сознание обращается на себя, на свой внутренний мир, это — антитеза, это — лирика. И, наконец, высшая ступень — драма, как синтез объекта и субъекта. Гегель аргументировал свою концепцию примером классической, т. е. греческой, литературы, в которой сперва появляется Гомер, потом лирика и, наконец, как высшая ступень развития этой литературы — драма. Этот диалектический ритм развития Гегель считал нормальным для истории поэзии вообще.

Сейчас подобная схема представляется весьма сомнительной, потому что и в самом гомеровском эпосе, и в лирике мы имеем много указаний на то, что за пределами канонизированной, письменной литературы античного мира стояла народная песня. Тот же Гомер упоминает, например, свадебный хор или жатвенную песню, которая исполнялась девушками и юношами в праздник жатвы. Можно найти немало свидетельств того, что за известными нам образцами греческого искусства стояло не отразившееся в классических образцах античного искусства народное искусство, народная поэзия более примитивного характера. Точно так же и в европейских средневековых литературах за жанрами книжной поэзии стоит народная поэзия.

В связи с этим Веселовский высказал мысль о том, что древнейшей формой поэтического творчества является то, что и сей-

[13] См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 416—421.

час в крестьянском обиходе, в обиходе народной поэзии, сохранилось как хоровод — хоровая песня-пляска, сопровождаемая мимической игрой. Обычно содержанием такой песни-пляски является народный обряд. Эта обрядовая народная поэзия, хоровая песня-пляска не сводится ни к эпосу, ни к лирике, ни к драме: это нечто такое, в чем элементы эпоса, лирики и драмы сосуществуют еще в недифференцированном виде. Веселовский употребляет для этого термин «синкретизм». Синкретизм, или синкретическая поэзия, — значит слитная, еще не дифференцированная поэзия, в которой, как в зерне, наличествуют будущие жанры — лирический, эпический и драматический. В обрядовом хоре могут быть элементы повествования, например рассказ о каком-нибудь мифе, который связан с изображением; в нем могут быть и элементы лирические, скажем, песня подхватывается возгласами хора, в котором получает выражение коллективная лирическая эмоциональность хора; наконец, есть драматический элемент — элемент обрядовой мимической игры, из которой в дальнейшем разовьется драма. Веселовский в своей «Исторической поэтике» и рассказывает о том, как в дальнейшем происходила эта дифференциация.[14] Из обрядовой песни выделяется лиро-эпическая песня, песня о подвигах героя, поначалу, может быть, носящая характер обрядового плача; когда героя хоронят и вспоминают о его подвигах, рассказ о подвигах раскрашен лирически. Это еще синкретический жанр, в котором рассказ сочетается с лирическим моментом. Отсюда развивается эпос в чистом виде: воспоминание о герое уже уходит в прошлое, лирический момент (момент плача) исчезает, рассказ о событиях выступает на первый план. Или выделяется элемент лирики, который наличествует вначале в лирическом припеве, а затем превращается в четверостишие. Что касается драмы, то мы знаем, как развивается греческая драма из обрядового хора, из хора Диониса. Следовательно, хоровая обрядовая народная поэзия своим элементом действа порождает драму. Тем самым намечается дальнейшее развитие литературных жанров.

Не рассматривая подробно историю литературных жанров, можно на одном примере показать, как они развиваются. Возьмем в качестве примера эпос.

Представим себе сперва лиро-эпическую песню, песню, которая возникает по горячим следам событий, которая поется дружиной, чтобы прославить героя, скажем, убитого в бою. Представим, что эта песня становится воспоминанием, что она уходит в прошлое и что из нее возникает эпический рассказ народного певца о подвиге, совершенном героем. Появляется нечто, вроде былины, короткой эпической песни. В дальнейшем развитии та-

---

[14] Об этом см.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 155—246.

кие короткие эпические песни могут соединяться, разрастаться, обрастать подробностями, действующими лицами и т. д. Из короткой эпической песни вырастает большая эпопея, развернутый эпос, вроде тех больших эпосов, которые мы знаем в средневековой литературе и в литературе античной, таких, как «Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде». «Песнь о Нибелунгах» выросла из коротких эпических песен эпохи переселения народов. Затем на смену героическому эпосу приходит рыцарский роман. Мы находимся уже в развитом феодальном обществе, где гораздо более резко выступает сословная принадлежность, где рыцарская идеология, связанная со служением даме, с рыцарским поклонением ей, получает законченное развитие. Возникает рыцарский роман, связанный с темой любви, психологических переживаний, служения даме, со сказочной фантастикой. Рыцарь отправляется в сказочные страны и совершает подвиги ради Дамы. В дальнейшем, в более позднем французском эпосе, рыцарский роман объединяется со старым эпосом, и получается новая форма. Этот смешанный жанр, перенесенный из Франции в Италию, лег в основу тех поэм, которые создают великие поэты эпохи Возрождения, например поэма Ариосто «Неистовый Роланд». В этой поэме старый эпический сюжет изображается уже не с наивной верой человека из народа, для которого эти герои были реальными действующими лицами, как бы памятью героического народного прошлого. Роланд, неистовый от любви, изображается поэтом эпохи Ренессанса с легкой иронией, так, как если бы для него эти старые рассказы о подвигах героя были прекрасной картиной, изящным рассказом о героико-романтическом приключении.

Позднее, под влиянием усиливающегося со времен эпохи Возрождения интереса к классической древности, возникает мысль о создании эпопеи по строго античным образцам (поздним отражением чего являются теоретические высказывания Остолопова), эпопеи классического стиля. В эпоху Ренессанса были открыты античная древность и ее теоретики. Эта классицистская эпопея ориентируется большей частью не столько на Гомера, который казался слишком грубым, сколько на подражание Гомеру в римскую эпоху — на «Энеиду» Вергилия.

Рядом с эпосом в классическом стиле развивается христианский эпос. Эпоха пуританской революции в Англии выдвигает такого замечательного поэта, как Мильтон, в «Потерянном Рае» которого есть известные элементы классической эпопеи, но пафос революционной борьбы пуританской эпохи передан в ветхозаветной теме.

С другой стороны, в период разложения классической эпопеи и в античности, и в Средние века возникает то, что мы называем «ироико-комическим эпосом», произведения, в которых старые эпические темы и идеалы «снижаются» путем приложения их к чему-то более низкому, более тривиальному. Приведу са-

26 Заказ № 118

мый древний пример ироико-комического эпоса, который приписывается Гомеру и известен в русском переводе Жуковского как «Война мышей и лягушек». Место троянцев и греков здесь занимают мыши и лягушки. Перенеся всю систему образов Гомера, его высокие эпитеты, применяемые к героям, его торжественные сравнения вместо троянцев и греков на мышей и лягушек, автор добивается того комического снижения, на котором построен ироико-комический эпос. Тот самый Буало, который является ведущим теоретиком и поэтом классицизма, пишет ироико-комическую поэму «Аналой» (т. е. церковная кафедра). Это поэма о том, как поссорились две духовные особы из-за кафедры, которая стояла в церкви неудобно и заслоняла одного из них, когда он хотел красноречиво беседовать со своей паствой; как из-за этой ссоры возникла «война» между ними. Тут участвуют аллегорические фигуры, употребляются развернутые сравнения, которые описывают борьбу между этими персонажами в форме комического снижения старой героической поэмы.

Для разложения поэтической системы классического эпоса, который знал героев прежде всего как представителей героических идеалов, как высоких персонажей, для разложения эпических жанров уже в эпоху французского классицизма характерно появление еще одного жанра, который получил название «бурлеск». И там, и здесь происходит снижение. Но в ироико-комической поэме выводятся низкие персонажи, на которых переносятся признаки старого героического эпоса, а в бурлеске герои античного эпоса попадают в низкую среду и ведут себя так, как подобает низким персонажам, — пьянствуют, затевают грубые драки и т. д. Происходит снижение традиционных эпических героев благодаря низкой бытовой обстановке, грубому, вульгарному поведению и т. д. Это — признак разложения эпического жанра. Во Франции в XVII веке появляется знаменитая бурлескная поэма Скаррона «Энеида наизнанку», где Эней, знаменитый, прославленный герой Трои, показан в грубо комическом освещении. «Энеида наизнанку» стала очень популярной темой в литературе. Русские поэты конца XVIII века тоже писали такого рода бурлески. Известна, например, «Энеида» И. П. Котляревского, стоящая у истоков новой украинской литературы. Приведем начало поэмы в русском переводе:

Эней был парубок бедовый,
И хлопец хоть куда казак,
На шашни прыткий, непутевый,
Затмил он записных гуляк.
Когда же Трою в битве грозной
Сровняли с кучею навозной,
Котомку сгреб и тягу дал...
Юнона, злая сучья дочка,

Тут раскудахталась, как квочка, —
Энея не любила — страх...[15]

(Пер. *В. Потаповой*)

Если, с одной стороны, высокий жанр героической эпопеи разлагается в связи с исчезновением того специфического ореола, который он имел когда-то, то одновременно на его месте возникают новые литературные жанры. Я говорил уже о лирических поэмах Байрона и Пушкина. Вспомним и свободный стихотворный роман «Евгений Онегин», или в польской литературе — «Пан Тадеуш» Мицкевича. Это пример стихотворного жанра, заменяющего старую эпопею, которая либо вовсе оттесняется новым реалистическим романом, либо переживает трансформацию, которую мы видим у Пушкина.

Эти примеры, конечно, ни в коей мере не претендуют и не могут претендовать на исчерпывающее изображение эволюции хотя бы одного жанра; они лишь иллюстрируют эволюцию поэтических жанров в связи с изменением общественных отношений, с общим изменением культуры.

---

[15] Котляревский И. Сочинения. Л., 1986. С. 57.

Лекция 22

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ

Теперь обратимся к последнему понятию поэтики, которым мы завершим наш курс, — к понятию стиля.

Стиль и стилистика — это разные понятия, хотя в слове «стилистический» они в нашем словоупотреблении путаются, потому что и от слова «стиль», и от слова «стилистика» образуется одинаковое прилагательное.

Стилистика — учение о поэтическом языке. Стиль связан не только с поэтическим языком, но со всеми сторонами поэтического произведения, да и не только поэтического — о стиле можно говорить в любом художественном произведении.

Самое слово «стиль» происходит от латинского «stilus» — так называемая палочка, которой писали в античное время на восковых дощечках. В этом смысле «стиль» означает «почерк». Значит, по происхождению слово «стиль» означает характерный почерк, по которому можно узнать человека. Слово «стиль» часто применяется к искусствам изобразительным, особенно ясно раскрывается, что такое стиль, в архитектуре, в орнаменте. Скажем, готический стиль, романский стиль, стиль барокко, рококо, ампир (стиль зданий александровской эпохи, ориентированный на античность, на классические образцы). В орнаменте, в архи-

тектуре можно наглядно объяснить, что такое стиль. Он явится нам как совокупность определенных художественных приемов. Например, готический стиль в церковном зодчестве — это стрельчатые арки, стрельчатые своды особого вида, архитектура, все элементы которой мы можем точно перечислить и увязать между собой. На этом примере мы можем сказать, что стиль — это совокупность художественных приемов. Но не просто совокупность. Определить стиль как случайную совокупность художественных приемов нельзя. Нельзя себе представить, чтобы готическая арка случайно сочеталась с круглым романским сводом или с колонной в форме египетского лотоса. Такое здание может построить только эклектик, который по своей фантазии соединяет элементы разных стилей. Но стили, которые возникают исторически, имеют не случайную совокупность приемов, а взаимно обусловленную систему приемов, относительно которой можно сказать, что, например, стрельчатая арка требует готического свода, особой формы колонн, не круглых, а состоящих из ряда более мелких стволов, которые соединяются вверху остроконечными арками готического свода. Конечно, в этом смысле мы можем говорить и о стиле в музыке, в живописи, в поэзии. Всюду мы будем иметь дело с известной системой художественных приемов, системой, исторически обусловленной.

Но что́ значит система художественных приемов в своей взаимосвязанности? Чем обусловлена эта взаимосвязанность? Ведь это связь не механическая, а внутренняя. За этой формой стоит какое-то содержание. В системе приемов, которую мы называем стилем, раскрывается то, что можно назвать условно духом эпохи или духом какого-нибудь литературного направления, т. е. его мироощущением. Для примера возьмем тот же готический стиль. Эти стрельчатые арки, направленные к небу, вся эта направленность вверх готического храма связаны со средневековым мистическим мировоззрением, являются его конкретным, материальным выражением. Так что даже в отношении стиля в орнаменте или в архитектуре (где не так легко раскрыть смысл мировоззрения, которое стоит за формой) мы можем сказать, что стиль как система приемов является выражением какого-то миросозерцания; какого-то исторически обусловленного восприятия действительности, какой-то исторической формы художественного сознания, которая воплощается в виде системы взаимосвязанных художественных приемов.

Вопрос о стиле имеет очень большое значение для изучения литературы. При анализе отдельных художественных приемов поэта легко впасть в формализм. Мы будем у поэта ловить метафоры и прикалывать их, как бабочек, на булавки: здесь одна метафора, там — другая и т. д. Между тем серьезный анализ не ограничивается лишь констатацией того или иного приема, а предполагает понимание эстетической функции приема, его

смысла, того, что именно данный прием выражает. Выражает же прием что-то только в совокупности с другими приемами, только в системе, только во взаимосвязанности, которая и образует стиль.

Мы говорили, например, о метафорах в стихах Блока.[1] Метафорическое преображение возлюбленной связано с мировоззрением Блока, с мистикой любви, которая превращает любимую женщину в таинственную Незнакомку, Прекрасную Даму и т. д. Метафорический стиль является выражением мировоззрения Блока. У Пушкина нет или почти нет таких оригинальных метафор, как у Блока, потому что стиль у Пушкина другой. Когда Некрасов описывает крестьянских детей, он тоже не пользуется метафорами блоковского типа, несмотря на то что он замечательный поэт. Почему? Потому что стиль его другой, реалистический стиль, в котором такие метафоры были бы неуместны. Следовательно, мы только тогда можем осмыслить метафору как поэтический прием, когда поставим ее в систему стиля, т. е. когда мы скажем, для чего дана у поэта метафора, какую роль она играет и что она выражает.

Возьмем для примера стихи Блока. Чтобы получить впечатление от индивидуального поэтического стиля Блока, нужно пройти через разные стороны его творчества. Тогда мы увидим, что в поэтических приемах Блока есть некоторое единство, связанное с его мировоззрением. Это романтическая метафоризация возлюбленной; образ возлюбленной с помощью поэтической метафоры приобретает романтические черты.

Строен твой стан, как церковные свечи.
Взор твой — мечами пронзающий взор.
Дева, не жду ослепительной встречи, —
Дай, как монаху, взойти на костер!

.

Тихо я в темные кудри вплетаю
Тайных стихов драгоценный алмаз.
Жадно влюбленное сердце бросаю
В темный источник сияющих глаз.[2]

В этом преображенном образе возлюбленной мы видим романтическую метафору как прием художественного выражения.

Затем Блок употребляет метафору-символ, романтическое иносказание. Он охотно пользуется такими словами, как «ночь», «мрак», «вечер», «вьюга», «мятель», «зима», «весна», «лазурь», «розы», и все это в его поэзии употребляется как иносказание. Почему он обращается к иносказанию? Потому, что хочет выразить такие переживания, которые нельзя передать точными реа-

---

[1] О метафорическом стиле у Блока см.: Жирмунский В. М. Поэтика Александра Блока // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 205—243.

[2] Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 101.

листическими словами, а только в намеках, только в метафорических иносказаниях.

У забытых могил пробивалась трава.
Мы забыли вчера... И забыли слова...
И настала кругом тишина...
Этой смертью отшедших, сгоревших дотла,
Разве Ты не жива? Разве Ты не светла?
Разве сердце Твое — не весна?
Только здесь и дышать, у подножья могил,
Где когда-то я нежные песни сложил
О свиданьи, быть может, с Тобой...
Где впервые в мои восковые черты
Отдаленною жизнью повеяла Ты,
Пробиваясь могильной травой...[3]

Вот одно из лучших стихотворений Блока. Оно не до конца ясно, так как выражает некое смутное и неопределенно любовное томление, иррациональное и мистифицированное чувство любви. Если у поэта сказано «У забытых могил пробивалась трава», то это не значит, что он говорит о реальном кладбище. И когда он говорит «Разве сердце Твое — не весна?», то весна, которая приходит к поэту, которая заставляет зеленую траву пробиваться у забытых могил, — это символическое выражение переживаний поэта, хотя за каждым символом не до конца ясно выступает его содержание. Тем не менее иносказание, которое употребляет поэт, дает возможность почувствовать этот таинственный, невыразимый или трудновыразимый мистифицированный мир его романтических переживаний.

Приведем еще одно стихотворение Блока из цикла «Стихов о Прекрасной Даме» как пример символического, иносказательного языка молодого поэта:

Сумерки, сумерки вешние,
Хладные волны у ног.
В сердце — надежды нездешние,
Волны бегут на песок.

Отзвуки, песня далекая,
Но различить — не могу.
Плачет душа одинокая
Там, на другом берегу.

Тайна ль моя совершается,
Ты ли зовешь вдалеке?
Лодка ныряет, качается,
Что-то бежит по реке.

В сердце — надежды нездешние,
Кто-то навстречу — бегу...
Отблески, сумерки вешние,
Клики на том берегу.[4]

---

[3] Там же. Т. 1. С. 274.
[4] Там же. С. 119.

Возможно, это стихотворение имеет в основе своей весенний пейзаж, пейзаж реки, звуки, которые доносятся откуда-то издалека, вечерние сумерки. Но вместе с тем это символическое иносказание в обычной манере Блока. Пейзаж этот — не реальный, а передающий какие-то внутренние переживания поэта с помощью такой иносказательной символики. Если поэт говорит «там, на другом берегу», то это напоминает «очарованное там!» одного из романтических стихотворений Жуковского, т. е. далекий романтический мир, который манит поэта, как другой берег, невидимый в вечерних сумерках, на той стороне реки. Если поэт говорит «что-то бежит по реке», «кто-то навстречу — бегу...», то эти «кто-то» и «что-то» напоминают словесные темы романтической поэзии, они придают лирике неопределенный, загадочный характер.

Ср. в других стихах Блока:

Где-то пели смычки о любви...

И сейчас же в ответ что-то грянули струны...

Можно подобрать целый ряд таких слов: «что-то», «кто-то», «где-то» и т. д., указывающих на локализацию в неопределенном пространстве и на таинственного соучастника действия, вызывающего те или иные настроения поэта. Ср. еще у Блока: «несказанный свет», «непостижимая тайна», «сумрак таинственный», «шепчет кто-то таинственно», «ночная тайна», «тайны без конца». Это словесное выражение символистского миросозерцания поэта.

Приведенное стихотворение характерно еще и тем, что оно воздействует на нас не только своими словами, не только иносказательной эмоциональной символикой («далекий», «весенний», «сумрачный»), но и музыкальной своей стороной. Эта музыкальность создается целой системой повторений, проходящих сквозь стихотворение, повторений логически не нужных, но действующих на наше чувство.

Выше приводилось в качестве примера кольцевого построения стихотворение «Не пой, красавица, при мне/Ты песен Грузии печальной...» и говорилось, что начало стихотворения возвращается в конце, причем возвращается логически, содержательно обогащенным. В конце стихотворения мы можем сказать: «Вот почему не пой, красавица, при мне ты песен Грузии печальной». Средняя часть стихотворения объясняет то, что вначале дается как теза, и в конце, на более высокой ступени, это начало возвращается, обогащенное новым содержанием.

Но Блок использует повторение совсем в другом смысле, у него повторение как припев песни, который действует непосредственно на наше настроение.

Вначале:

Сумерки, сумерки вешние,
Хладные волны у ног,
В сердце — надежды нездешние,
Волны бегут на песок.

В конце — с некоторой вариацией.

В сердце — надежды нездешние,
Кто-то навстречу — бегу...
Отблески, *сумерки вешние,*
Клики **на том берегу.**

При этом «клики на том берегу» перекликаются со второй строфой:

Отзвуки, песня далекая,
Но различить не могу.
Плачет душа одинокая
Там, **на другом берегу.** [5]

Таким образом, два стиха из первой строфы и два стиха из второй строфы объединяются в последней строфе так, как если бы мы имели здесь некоторое музыкальное построение, тогда как с точки зрения смысла стихотворение, в сущности, не имеет сюжета, который бы логически развивался. Оно только варьирует поэтическую тему, по-разному воздействуя на нас своим лирическим настроением, лирическим содержанием.

Музыкальный момент в лирике символистов, в частности Блока, играет очень существенную роль. Это прежде всего внутренняя рифма. [6]

Запах белых цвет*ов* средь сад*ов*,
Шелест легких шаг*ов* у пруд*ов*...

Но из глуби зерк*ал* ты мне взоры брос*ала*...

Или:

Ты стоишь под метелицей дикой,
Роков*ая*, родн*ая* страна,

За снег*ами*, *лес**ами*, степ*ями*
Твоего мне не видно лица.

Это звуковое воздействие стиха, подчеркнутое внутренней рифмой, может играть в стихотворении очень существенную роль.

Повторение в лирике такого поэта, как Блок, имеет также очень важное значение. Оно усиливает эмоциональное настрое-

---

[5] Блок А. Собр. соч. Т. 3. С. 119.

[6] О внутренней рифме подробно см.: Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 271—281.

ние и выступает как способ воздействия на нас, помимо разума, иррационально, самим нагнетанием одинаковых лирических мотивов:

О жизни, догоревшей в хоре
На темном клиросе твоем.
О Деве с тайной в светлом взоре
Над осиянным алтарем.

О томных девушках у двери,
Где вечный сумрак и хвала,
О дальней *Мэри*, светлой *Мэри*,
В чьих взорах — свет, *в чьих* косах — мгла.[7]

Это стихотворение построено на анафорических повторениях, в начале аналогично построенных синтаксических групп, что также является музыкальным способом воздействия.

Выше на примере кольцевого построения в стихотворении Блока уже говорилось, что повторение здесь имеет характер музыкального припева. Приведем еще один пример кольцевого построения и обратим внимание на первую и последнюю строфу:

Бегут неверные дневные тени.
Высок и внятен колокольный зов.
Озарены церковные ступени,
Их камень жив — и ждет твоих шагов.

Ты здесь пройдешь, холодный камень тронешь,
Одетый страшной святостью веков,
И, может быть, цветок весны уронишь
Здесь, в этой мгле, у строгих образов.

Растут невнятно розовые тени,
Высок и внятен колокольный зов,
Ложится мгла на старые ступени...
Я озарен — я жду твоих шагов.[8]

Последняя строфа — вариант первой, и, кроме того, все стихотворение написано на одинаковую рифму.

В первой строфе:

Высок и внятен колокольный зов.

Их камень жив — и ждет твоих шагов.

Во второй строфе:

Одетый страшной святостью веков.

Здесь, в этой мгле, у строгих образов.

---

[7] Блок А. А. Собр. соч. Т. 2. С. 119.
[8] Там же. Т. 1. С. 156.

В последней строфе:

Высок и внятен колокольный зов,

Я озарен — я жду твоих шагов.

Рифма второго и четвертого стиха, частью с повторяющимися стихами, проходит через все стихотворение и образует его музыкальный лейтмотив.

На этих нескольких примерах мы познакомились со стилем А. Блока. Мы взяли ряд стихотворений из цикла «Стихов о Прекрасной Даме» и другие ранние стихотворения Блока и обнаружили некоторые общие поэтические приемы: метафора, метафорическое иносказание-символ, иррациональное, непонятное до конца употребление этих символических иносказаний, повторение, припев как способ музыкального воздействия, внутренняя рифма, романтический словарь. Этой совокупности признаков совершенно достаточно для того, чтоб понять, что приемы эти — не внешние украшения, которые поэт употребляет для красоты, а индивидуальные, характерные выразительные средства, за которыми стоит мировоззрение; стиль поэта есть система связанных между собой приемов выражения мировоззрения. Через стиль Блока мы подходим к пониманию его мировоззрения.

Но мы можем говорить не только об индивидуальном стиле Блока, но и о стиле большого литературного направления, к которому принадлежал Блок, — о стиле поэтов-символистов. Каждый из них, конечно, имел свое лицо, свои индивидуальные особенности стиля, но вместе с тем литературная школа, литературное направление в целом, помимо этих индивидуальных особенностей, имеет какие-то присущие этому стилю, этому литературному направлению общие особенности. И если мы будем сравнивать блоковский стиль со стилем Брюсова, Бальмонта и других русских символистов, то при всех индивидуальных различиях мы найдем некоторые общие черты. Эти общие черты имеют основание в общем мировоззрении этих поэтов, в том возрождении мистической романтики, которое характерно для символистов. Мистифицированное восприятие действительности, обращенное на чувство любви или природы, окрашивающее философские размышления поэта, его умозрительный взгляд на жизнь, — все это подсказывает поэту известную манеру выражения. И при всем глубоко индивидуальном различии поэзии Блока от поэзии Брюсова или Бальмонта мы находим у них общие черты.

Проиллюстрируем это примерами для того, чтобы убедиться, что значит стиль поэтической школы, стиль литературного направления. Возьму для примера стихи Брюсова.

Мы говорили, что метафора может служить романтическому преобразованию действительности. У Блока это обнаруживается преимущественно в любовных стихах, когда он говорит о своей любимой как о Прекрасной Даме, таинственной Незнакомке и т. д. Но тот же прием метафорической романтизации действительности Брюсов употребляет в своих стихах, изображающих современный город. Городская поэзия Брюсова находится под влиянием стихов о городе Эмиля Верхарна. Брюсов и Верхарн одними из первых сделали темой своих стихов современный город, современную европейскую или русскую столицу в ее непохожести на природу, на деревню, на то, что было раньше темой лирических стихов. При этом современный индустриальный город воспринимается Брюсовым, как и его учителем в этом смысле, бельгийцем Верхарном, романтически, как что-то сказочное, необычное, чудовищное, таинственное, пугающее поэта или вызывающее у него ощущение чего-то странного, необычайного, какого-то особого фантастического мира. Эта романтизация города дает возможность сделать современный город темой поэзии. Впоследствии станет возможна и иная, совершенно реалистическая трактовка.

Кричат афиши, пышно-пестрые,
И стонут вывесок слова,
И магазинов светы острые
Язвят, как вопли торжества.[9]

Так описывает Брюсов в одном стихотворении современный город. Или стихотворение, одно из лучших городских стихотворений Брюсова, которое озаглавлено «Конь Блед» (тема заимствована из Евангелия, из Апокалипсиса, где предсказывается, что в конце мира появится «Конь Блед» (т. е. белый конь) и на нем всадник, имя которому Смерть. Это означает конец мира, крушение городов, гибель людей и т. д.). Брюсову было присуще ощущение катастрофы, которая нависает над старым миром, его близкой гибели. Но это ощущение передавалось в его стихах в романтической мистифицированной форме, и даже когда он говорит о грядущей социальной революции, то говорит это, скорее, со страхом человека, который из своей индивидуалистической скорлупы предчувствует обреченность мира, в котором он живет, грядущую катастрофу, которая погубит этот мир, но вместе с тем не понимает, как и почему это совершится. Брюсов рисует картину — как на улицах современного европейского города неожиданно появляется белый конь и на нем всадник, имя которому Смерть, предвещающий гибель этого города. Появление такой сказочной фигуры на улицах современного города поэтически возможно только потому, что само изображение этого города делает его чудесным, таинственным, сказочным, а сти-

---

[9] Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 516.

листический прием — та же метафора, которая преображает, видоизменяет, романтизирует действительность.

1

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком,
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.
Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны, сотворенные владыками естеств.
В этом свете, в этом гуле — души были юны,
Души опьяневших, пьяных городом существ.

2

И внезапно — в эту бурю, в этот адский шепот,
В этот, воплотившийся в земные формы бред,
Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,
Заглушая гулы, говор, грохоты карет.
Показался с поворота всадник огнеликий.
Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах.
В воздухе еще дрожали — отголоски, крики,
Но мгновенье было — трепет, взоры были — страх!
Был у всадника в руках развитый длинный свиток,
Огненные буквы возвещали имя: Смерть... [10]

Вначале все на мгновенье останавливается... Но всадник исчезает, и снова катятся по городу омнибусы, кебы и автомобили,— как будто ничего не было.

Современный город в стихах поэта-символиста подвергается метафорическому преображению, приобретая черты сказочного, фантастического, чудесного, так же как возлюбленная в поэзии Блока, если допустимо сравнивать вещи непохожие в конкретных частностях, но сходные в общем и принципиально.

Любовная лирика Брюсова тоже во многих отношениях отличается от лирики Блока. Лирика Блока, особенно ранняя, — это обычно романтическая любовь, которая только потом, в более поздних стихах приобретает характер страстности, но тоже мистически окрашенной. Стихи Брюсова, как и вообще ранних русских символистов 90-х — начала 900-х годов, носят характер ярко эротический. Это эротическая любовная лирика, ярко чувственная, но вместе с тем в этой лирике чувственный элемент, характерный для декадентства конца XIX — начала XX века, тоже носит мистифицированный характер. Брюсов охотно говорит о «муках» любви, о «ядах», «отравах» любви, о страсти, которая «пьянит, как вино», «опаляет, как огонь» и т. д. Мы имеем перед собой целый ряд метафорических иносказаний. Из темы

---

[10] Там же. С. 442—443.

«опьяняющее вино» рождается стихотворение «Кубок», где возлюбленная подносит поэту кубок пьянящего вина. Из темы «огонь» рождается стихотворение, где говорится о костре, на котором сгорает поэт. Из темы «муки любви», «пытки любви» вырастает стихотворение, где поэт-символист изображает свою любовь как пытку, которая вместе с тем является для него страстным наслаждением.

В стихотворении «Кубок» основная тема — отравленный кубок вина, который подносит поэту возлюбленная. Это поэтическое иносказание, метафора, симфол. Рядом с этим идут другие метафорические выражения, скажем «пламя»:

Скорей! скорей! пусть пламя хлынет,
И крик восторга в небо кинет
Моя сожженная душа![11]

Здесь два символических ряда перекрещиваются без внутренней логики. «Кубок» — одна символическая тема, «огонь» — другая символическая тема. Но есть еще третья тема — «меч».

Я узнаю твой кубок черный
И меч, взнесенный над мной...[12], —

т. е. смерть, которой грозит поэту эта страстная любовь.

В сущности, эти темы между собой не связаны или связаны только эмоционально, в переходе от вина к сгоранию и к мечу нет предметной логики, последовательного развития сюжета. Но и меч, и вино, и сгорание — разные иносказания для обозначения страстной, мучительной любви, а связь между ними иррациональная, не логическая. Мы имеем здесь то, что называется катахрезой, т. е. столкновение разных метафорических рядов, характерное для такой страстной, возбужденной речи. Но, конечно, если сравнивать символику Брюсова с символикой Блока, то разница очень существенная. У Брюсова мы можем прямо сказать, что и кубок с отравленным вином, и меч, взнесенный над поэтом, и огонь — все это означает страсть. У Брюсова связь между символами и тем, что символы выражают, сравнительно простая, ясная, можно сказать, примитивная, тогда как в стихотворениях Блока «Сумерки» или «У забытых могил» связь гораздо более сложная, иррациональная. Мы не можем сказать, что «сумерки» означают нечто определенное. Блок как поэт-символист гораздо сложнее, гораздо тоньше. Брюсов же гораздо логичнее, абстрактнее. Подобные абстрактные стихи превращают иногда символы в простые, рациональные аллегорические иносказания. В этом — индивидуальная особенность Брюсова, которая отличает его символический стиль от блоков-

---

[11] Там же. С. 400.
[12] Там же. С. 400, 399.

ского символического стиля. Но обратим внимание, что и это стихотворение построено на повторениях:

Вновь тот же *кубок с влагой черной*,
Вновь кубок с влагой огневой!
Любовь, противник необорный,
Я узнаю твой *кубок черный*
И меч, взнесенный надо мной.

То же самое в следующей строфе:

О дай припасть устами к краю
Бокала смертного вина!
Я бросил щит, я уступаю, —
Лишь *дай, припав устами к краю*,
Огонь отравы пить до дна! [13]

Здесь мы имеем повторения, но опять-таки с некоторыми вариациями, которые служат целям риторического усиления, эмфазы, подчеркивания. Такая риторика страстного чувства является особенностью индивидуального стиля Брюсова, и ее совершенно лишен Блок. Для того чтобы показать, какую роль музыкальный момент повторения может играть в стихах Брюсова, приведу стихотворение, которое у него стоит в цикле баллад, — «Орфей и Эвридика» (античный миф о том, как певец Орфей выводит из царства теней свою умершую возлюбленную Эвридику. Он не должен оглядываться назад, выходя из подземного мира, — иначе она останется там. Но он оглянулся — и она навсегда осталась в подземном мире). Стихотворение построено как диалог. Орфей ведет, Эвридика следует за ним. Орфей зовет ее к выходу, Эвридика тянет его назад. Возможно, что стихотворение, в целом символическое, может быть применено к человеческим отношениям, но эта символика остается где-то на заднем плане.

Орфей:

Слышу, слышу шаг твой нежный,
Шаг твой слышу за собой.
Мы идем тропой мятежной,
К жизни мертвенной тропой.

Эвридика:

Ты — ведешь, мне быть покорной,
Я должна идти, должна.
Но на взорах — облак черный,
Черной смерти пелена.

Орфей:

Выше! выше! все ступени,
К звукам, к свету, к солнцу вновь!
Там со взоров стают тени,
Там, где ждет моя любовь!

---

[13] Там же.

Эвридика:

Я не смею, я не смею,
Мой супруг, мой друг, мой брат!
Я лишь легкой тенью вею,
Ты лишь тень ведешь назад.

Эмоциональная, музыкальная действенность стихотворения построена на лирических повторениях и параллелизме:

Слышу, слышу шаг твой нежный,
Шаг твой слышу за собой...

Мы идем тропой мятежной,
К жизни мертвенной тропой...

Там со взоров стают тени,
Там, где ждет моя любовь...

Я лишь легкой тенью вею,
Ты лишь тень ведешь назад.[14]

Если бы не было этих лирических повторений, которые нас как-то волнуют, подсказывают нам какое-то музыкальное, лирическое настроение, то стихотворение лишилось бы своей специфической действенности, особенности.

Когда Брюсов повествует о своих страстных любовных переживаниях, он, как и Блок, охотно говорит о тайнах, о грезах, о мечтах; употребляет такие слова, как «безмерный», «бесконечный», «безмолвный», «бездонный», «несказанный», «немыслимое знание», «неутолимое желание», «ненасытная усталость» и т. д., т. е. мы имеем опять тот же круг словесных тем, тот же круг эпитетов, определений, которые придают чувствам поэта мистифицированный характер.

Третий пример особой, творческой, индивидуальной поэзии — Бальмонт, первый по времени из русских символистов. У Бальмонта мы снова находим своеобразную поэтическую манеру, отличающуюся от манеры Брюсова, его ближайшего современника. У Брюсова символизм риторический, подчас рассудочный, у Бальмонта основная стихия поэзии заключается в том, что можно назвать музыкально-импрессионистической лирикой, т. е. лирикой, в которой значение слова выступает приглушенно, а на первый план выдвигается эмоциональное значение слова, лирически-музыкальное настроение, иногда с очень неопределенным содержанием. Французский символист Поль Верлен, на которого любили ссылаться русские символисты, провозгласил в поэтическом манифесте лозунг: «Музыка прежде всего» («De la musique avant toute chose», т. е. поэзия должна приблизиться к музыке, должна воздействовать на нас, создавая своей музыкальной стороной неопределенное эмоциональное настроение. Подобная манера очень характерна для творчества Бальмонта: стихи с повышенной звучностью, с широким употребле-

[14] Там же. С. 385—386.

нием (мы можем сказать — злоупотреблением) внутренней рифмы, иногда просто бренчанием рифмой, которое проходит через все стихотворение, длинные окончания стихов, ряд дактилических окончаний, более длинные рифмы и к тому же короткие стихи, не две рифмы подряд, а три-четыре одинаковые рифмы, нанизанные друг на друга, чтобы увеличить их звучность; рифмы по преимуществу суффиксальные или флективные, т. е. такие, где нет подчеркнутого смыслового момента, где только одинаково повторяющееся звучание, одинаковые окончания; затем, конечно, лирические повторения и т. д. Вот одно из ранних символистских стихотворений Бальмонта:

Ангелы опальные,
Светлые, печальные,
Блески погребальные
Тающих свечей, —
Грустные безбольные,
Звоны колокольные,
Отзвуки невольные
Отсветы лучей, —
Взоры полусонные,
Нежные влюбленные,
Дымкой окаймленные
Тонкие черты.
То мои несмелые,
То воздушно белые
Сладко онемелые
Легкие цветы. [15]

Довольно трудно сказать, в чем содержание этого стихотворения. Судя по первой строчке, речь идет об опальных ангелах, т. е. об ангелах, изменивших Богу, отпавших от Бога. Следовательно, все дальнейшее к этим ангелам и относится: они и светлые печальные, и грустные безвольные, и звоны колокольные, и отзвуки невольные и т. д. Но если так, то, пожалуй, поэт нагромождает здесь слишком много определений для опальных ангелов. Стихотворение в целом вызывает известное лирическое настроение, которое поддерживается стройными сериями рифм, притом рифмами длинными, дактилическими: «опальные», «печальные», «погребальные» и т. д. К тому же рифмы здесь суффиксальные, т. е. ничего нового в смысл стихов они не вносят, так как звучат монотонно. В общем стихотворение выражает лирически-музыкальное настроение поэта, неопределенное эмоциональное волнение, которое характерно для иррационального, романтического восприятия жизни, лежащего в основе поэзии Бальмонта и связанного с общим мировоззрением поэтов-символистов.

Мы не ставим перед собой задачи подробно проанализировать поэзию русского символизма. Стихотворения Блока, Брю-

---

[15] Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 154—155.

сова и Бальмонта приведены как пример, позволяющий понять стиль литературной школы. Каждый из этих поэтов имеет свои индивидуальные особенности, но поверх этих индивидуальных особенностей стоят общие признаки стиля литературного направления. Они связаны с известными формальными особенностями поэзии, но эти формальные особенности не могут быть изучаемы, не могут даже вообще быть поняты без того мировоззрения, которое они раскрывают. Особенности поэтического стиля, взятые нами с художественной стороны, являются вместе с тем раскрытием мировоззрения, присущего художникам одного литературного направления. Мы видели это на примере символизма. Проблема раскрытия стиля литературной эпохи — одна из больших и трудных проблем. Но она должна нами ставиться, когда мы изучаем историческое развитие литературы.

Возьмем французский классицизм, о котором неоднократно шла речь выше. Стиль классицистской поэзии — логический, обобщенный, рациональный. Эстетика французского классицизма — это эстетика рационализма, господствовавшего во французской философии XVII века. Вообще можно провести целый ряд наглядных параллелей между философским мышлением определенной эпохи, между поэтикой или — более широко говоря — эстетикой литературы и другими видами искусства. Достаточно вспомнить версальские придворные сады, которые создал Людовик XIV в то время, когда при его дворе расцветало искусство французского классицизма, — сады с геометрически разбитыми аллеями. Этот геометрический архитектурный стиль французских дворцовых парков представляет собой в другой области такое же выражение рационализма, каким в области поэзии является творчество великих французских классицистов, скажем Расина. Эти общие свойства стиля найдут свое выражение во всех сторонах поэтических произведений эпохи французского классицизма: и в выборе героев, принадлежащих высокой, возвышенной сфере (цари и герои как действующие лица эпопеи или трагедии), и в выборе сюжета, который берется из античной мифологии и из античной истории, позволяющих показать людей на «расстоянии» от нас, как героев, приподнятых поэтической легендой, мифом. Мы обнаружим строгую логическую последовательность в построении действия: скажем, пять действий трагедии, которые развиваются в естественной логической последовательности из того, что дается вначале, через кульминационный пункт к развязке действия, из тех предпосылок, которые даны в начале пьесы, в завязке первого действия. Требование единства места, времени и действия в этом искусстве — не неожиданная прихоть, а следствие известных внутренних художественных законов, которые требуют логически простого, прозрачного действия, последовательного единства действия, драматического искусства, которое не пользуется временем и местом как способами реальной характеристики

происходящего, а изображает по преимуществу отвлеченные душевные конфликты. Мы увидим роль монологов, раскрывающих душевное состояние героя, и такое же условное раскрытие душевного мира героя в диалогах между ним и его другом, наперсником. Романтики утверждали, что это искусственно, и стремились к более жизненно правдивому показу душевного мира героев. Но эта искусственность включается в целый ряд законов высокого искусства классицизма, имеющего известные признаки аристократической идеализации, и прежде всего рационалистического стиля — рассудочного, последовательного, ясного, формально обобщенного. Особенности эти могут быть прослежены вплоть до стиха, вплоть до внешнего словесного выражения. Так, французский классицизм не особенно поощрял богатую рифму, а внутренняя рифма была совершенно запретной, она казалась звуковой побрякушкой — стих должен воздействовать прежде всего своим смыслом, а не навязчивым звучанием; стих должен быть прозрачным, логическим — таким и является французский александрийский стих.

Все эти особенности литературы французского классицизма в конце концов опираются на те же принципы эстетики, которые обнаруживают версальские парки со стрижеными деревьями и прямоугольными дорожками. За этим стоит мировоззрение, которое раскрывает нам рационалистическая философия того времени.

Если обратиться к истории литературы, то мы увидим ряд стилей, сменяющих друг друга. Эти большие стили, — то, что иногда называют термином «стиль литературной эпохи», — проходят через все европейские литературы, правда, не всегда в одно и то же время. Но мы ведь знаем, что существует неравномерность социально-исторического развития различных стран, что одна страна, например, раньше другой вступает на путь буржуазного развития; так и в литературе, связанной с развитием общества. В конечном итоге все европейские литературы дают нам, как смену исторических волн, последовательный ряд больших стилей, сменяющих друг друга: стиль Ренессанса, стиль классицизма, которому противостоит стиль барокко, — два противоположных стиля, характерных для литературы XVII века, стиль Просвещения XVIII века, на смену которому в конце XVIII века появляются предромантические течения, предшествующие романтизму, а в XIX веке, после Французской революции, вначале возникает романтизм, затем — классический реализм, натурализм, потом декадентские, символистские течения конца XIX — начала XX века. В развитии литературы мы имеем дело со сменой стилей, связанной со сменой больших литературно-общественных направлений, течений, со сменой мировоззрений.

Но слово «стиль» используют не только для обозначения специфических принципов эстетики определенной литературной

эпохи. Можно говорить также об индивидуальном стиле поэта — о стиле Блока, Пушкина, Байрона, имея в виду, что стиль Блока или Пушкина на протяжении творчества поэта меняется: молодой Блок, автор «Стихов о Прекрасной Даме», далеко не во всем похож на автора своих последних, зрелых стихов. То же самое относится к Пушкину, к Гете. Так что индивидуальный стиль может развиваться.

От индивидуального стиля мы можем перейти к стилю поэтической школы, к стилю литературного течения, к которому принадлежит данный поэт. Скажем, Гете в молодости принадлежал к литературному течению «бури и натиска». Можно говорить об общих особенностях стиля «бури и настиска» или о стиле ранних немецких романтиков. Чем дальше идет наше обобщение, тем более общих тенденций придется касаться, оставляя в стороне некоторые частные различия. При этом не надо забывать о наличии сложного переплетения и взаимодействия литературных течений в любую историческую эпоху. Если поэт, например, является представителем эпохи романтизма, это не значит, что в его творчестве не может быть реалистических тенденций. Так что стили не являются полочками или коробками, по которым мы «раскладываем» поэтов. Наличествует известная диалектика, известная динамика исторического процесса, который развивается противоречиво, как всякая историческая диалектика.

Лекция 23

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Литература — это вид идеологии, и как всякая идеология, она является отражением действительности в сознании людей, образным познанием действительности, которое вместе с тем заключает в себе элемент активного воздействия на эту действительность. Литература есть явление историческое и, следовательно, исторически изменяющееся и развивающееся. Мы уже говорили, что в процессе исторического развития литературы есть объективная и есть субъективная стороны. Объективная сторона — это изменение самой общественной действительности, которое отражается в литературе; субъективная сторона — это изменение общественного сознания, которое обусловлено изменением самой действительности. Когда мы говорим о меняющихся стилях, то мы, в сущности, говорим об изменяющемся общественном сознании.

Как и любая другая форма общественного сознания, литература развивается не в безвоздушном пространстве. Поэт ни-

когда не творит на пустом месте, он не может смотреть на окружающий мир глазами младенца, для которого в этом мире все внове, который еще ничего не знает. Поэт всегда опирается на сложившиеся в ходе исторического развития литературы традиции, на опыт своих предшественников, усвоенный им в литературной школе, в которой он сформировался. Эти традиции и литературная школа обнаруживаются и в мироощущении поэта, и в образной системе, в жанрах, в стиле, которые сложились ко времени, когда творит художник; все это он так или иначе использует и видоизменяет в своем творчестве.

Что значит эта традиция в истории литературы? Попробуем проследить это на нескольких примерах. Возьмем для начала драму Шиллера «Коварство и любовь». Известно, что в своем юношеском творчестве Шиллер выражал третьесословные идеалы кануна Французской революции, в частности идею природного равенства всех людей. Он борется против сословных предрассудков, сословных ограничений, сословных перегородок старого феодального общества. Для него это конкретизируется в определенной теме: любовь уравнивает людей; любовь между людьми, принадлежащими к разным сословиям, разделенными сословными предрассудками, ломая эти предрассудки, эти преграды, доказывает природное равенство людей. Отсюда сюжет пьесы «Коварство и любовь». Дворянин, офицер, полюбивший простую, мещанскую девушку, борясь за свою любовь, становится глашатаем природного равенства человечества. Это те импульсы, из которых создается пьеса. Когда Шиллер выдвигает эту тему, он действует в рамках определенной традиции: в традиции жанра мещанской драмы, которая приходит на смену старой трагедии высокого стиля.

Буржуазная драма XVIII века очень любит тему сословного неравенства, и это не случайно, потому что в это время «третье сословие» — мещанство, буржуазия — борется за свои права, за уничтожение сословных перегородок. Тема сословных предрассудков, как предпосылка для любовного конфликта, для столкновения людей, принадлежащих к разным сословиям, была излюбленной в мещанской драме времен Шиллера. Но обычно она трактовалась таким образом: офицер-дворянин, попадая в мещанскую семью, выступает в роли соблазнителя добродетельной мещанской девушки; несчастная судьба соблазненной и становится предметом поучения в духе новых идей буржуазной эпохи. Шиллер изменяет ситуацию. Фердинанд в его драме действительно в каком-то смысле является «соблазнителем» Луизы, соблазнителем в том смысле, что он заставляет ее выйти за пределы патриархальной семейной связанности; она любит его, готова принадлежать ему. Но Фердинанд — положительный персонаж, рупор идей автора, он борется против социальных предрассудков, за свою любовь, за природное равенство людей, в которое он верит, хотя является дворянином. Шиллер

по-новому, в духе тех бунтарских революционных настроений, которые характеризуют эпоху «бури и натиска», непосредственно предшествующую Французской революции, переделывает традицию мещанской драмы, которая до сих пор видела в дворянине только соблазнителя мещанской девушки. Он делает героя глашатаем бунта против общества, но делает это в рамках существующей традиции, традиции жанра мещанской драмы.

Другой пример — один из самых знаменитых классических немецких романов: «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете (1796). Тема Гете — воспитание героя. Для этого человек должен отделаться от мелочного провинциализма мещанской жизни. Он должен развить свою личность. Основная тема этого биографического романа — воспитание личности, всестороннее ее развитие через познание жизни; приобретение разнообразного жизненного опыта в ходе блуждания по жизни. В этом жизненном опыте большую роль играют любовь и искусство. Последовательные встречи с женщинами раскрывают разные стороны душевной жизни героя, способствуют его воспитанию, его развитию. Искусство освобождает человека от мещанской связанности. Служение искусству открывает возможность всестороннего развития личности, которое в узкопрактической деятельности было стеснено буржуазным практицизмом. В условиях Германии XVIII века другого выхода из мещанской жизни не было, и лишь искусство могло освободить человека, дать ему возможность всесторонне развиться. В основе мировоззрения Гете в эту эпоху лежит оптимистический взгляд на человека, характерный для идеологии Просвещения. Личность развивается и воспитывается гармонически, она не вступает в резкие конфликты с окружающей средой. В результате блужданий героя, проходящего через жизнь, он научается оправданию жизни, он примиряется с действительностью, находит возможность в этой действительности занять свое место, но подчиняя свою практическую деятельность высокой идее, раскрывшей для него смысл этой жизни. Так строится «воспитательный роман» в понимании Гете. Это — выражение мировоззрения Гете эпохи Просвещения, эпохи, которая верила в человека, оптимистически смотрела на возможность развития человеческой личности, на возможность ее созревания в столкновении с жизнью, следовательно, давала оптимистическое оправдание действительности.

Но как Гете изображает воспитание личности? Перед ним стоит очень давняя традиция — традиция романа странствования, где герой путешествует по жизни, путешествует при этом в буквальном смысле — по большой дороге — и переживает во время своего путешествия целый ряд приключений. Странствующий по большой дороге герой, который переживает разные приключения, — такова сюжетная нить старинного романа стран-

ствий. Еще в конце XVI и в особенности в XVII веке возникает сначала в Испании, а затем во всей Западной Европе так называемый плутовской роман. Герой плутовского романа — слуга-пройдоха, человек, вышедший обыкновенно из низших кругов общества, иногда из средних кругов, который пытается устроиться в жизни, сделать карьеру. Он является слугой многих господ, странствует по большой дороге, видит изнанку жизни и в конце концов в этой жизни «устраивается».

В этом старом авантюрном, плутовском романе, реалистически изображающем изнанку жизни, психологическая характеристика героя сводится обычно к минимуму. Различного рода приключения нанизываются на личность ловкого искателя жизненного счастья, странствующего героя как интересные, занимательные анекдоты. Между тем в XVIII веке, в эпоху Просвещения, в связи с растущим интересом к личности человека, к его психологии роман такого типа постепенно психологизируется, появляется внутренняя мотивировка того, что происходит с героем, странствующим по большой дороге. В результате развития этой традиции и возникает гетевский воспитательный роман: он многое берет из старого романа странствий с героем, путешествующим по большой дороге, переживающим разные встречи, приключения и т. д., но теперь эта внешняя, сюжетная рамка произведения осмысляется. Каждая встреча героя с людьми становится фактом его «воспитания», его внутреннего роста, становления его личности, осмысления жизни этой личностью, которая в конце концов находит в жизни свое место. То новое, что приносит гетевская эпоха, гетевское мировоззрение, находит себе выражение в переосмыслении жанровой традиции.

Позднее гетевский воспитательный роман (Bildungsroman) типа «Вильгельма Мейстера» становится образцом для романа эпохи немецкого романтизма. Но романтики по-новому переосмысляют гетевский роман, интерпретируют тему любви и искусства в духе романтического мироощущения. Любовь для романтика раскрывает тайну бытия; искусство — то, что поднимает человека над мещанской действительностью, высший идеал романтического художника. Романтический герой проходит сквозь жизнь, влекомый бесконечным томлением по идеалу. Это «томление» становится основным содержанием романа. Каждая встреча героя в жизни, каждое любовное приключение — это искание идеала, который, как мираж, отодвигается от него по мере приближения. Лирический герой, изливающий душу в песне, в стихах, полный любовного томления по неизвестной любимой, которую они ищет в каждой женщине, проходит сквозь этот роман, как проходит в своих странствиях и Вильгельм Мейстер, но мировоззрение героя эпохи романтизма уже иное, чем у Вильгельма Мейстера.

Это еще один пример того, как, с одной стороны, в романе

сохраняется традиция, а с другой стороны, как роман наполняется новым содержанием, которое видоизменяет эту традицию.

Подобным изменениям подвергается не только жанр произведения, но и образы персонажей, и стиль писателя. В истории литературы бывают моменты, когда традиции меняются особенно резко; это происходит тогда, когда на арену борьбы выходит новая общественная сила, носительница нового мировоззрения, когда появляется новая эстетика; новые принципы художественного творчества, литературного творчества, которые находят себе выражение в новых художественных формах.

Приведем в качестве примера литературную революцию в Германии в начале 70-х годов XVIII века. Это время вступления молодого Гете в литературу, так называемая эпоха «бури и натиска». Представители нового общественного класса, молодой буржуазии, передовые представители немецкой бюргерской молодежи настроены бунтарски, революционно. Сильная личность вступает в конфликт с обществом, с сословными традициями и предрассудками старого общества, с его филистерской моралью. Природа и человеческая личность противопоставляются сковывающим эту личность общественным формам, общественным отношениям старого режима. В области эстетики выдвигается лозунг, согласно которому в искусстве имеют значение не правила, не образцы, не традиции, а прежде всего индивидуальность художника. Художник непосредственно из природы черпает свое знание той правды, которую он в своем творчестве изображает. Молодой Гете выступает против традиции, против школы, против правил. «Принципы для гения еще вреднее, чем примеры... Школа и принципы сковывают силы познания и деятельности»,— пишет он в «Вертере». Герой романа (художник — по замыслу этого произведения) заявляет: «Это укрепило меня в намерении впредь ни в чем не отступать от природы. Она одна неисчерпаемо богата, она одна совершенствует большого художника».

Непосредственное художественное познание природы, правды, объективной действительности — такова задача художника: «Много можно сказать в пользу правил — то же, что может быть сказано в похвалу общественных отношений и связей. Человек, воспитанный ими (т. е. общественными правилами. — *В. Ж.*), никогда не создаст ничего безвкусного и плохого, как и тот, кто подчиняется законам общественной жизни, никогда не будет неприятным соседом или интересным злодеем; зато, что ни говори, правила всегда уничтожают правдивое чувство природы и правдивое выражение его... О, друзья мои! почему так редко прорывается поток гения, так редко бурлят его волны, потрясая изумленную душу? Милые друзья мои! Люди разумные и спокойные живут на обоих берегах. Их беседки и огороды и грядки с тюльпанами пострадали бы тогда: и вот

они своевременно строят плотины и проводят каналы, чтобы избежать грядущей опасности».[1]

Молодой Гете противопоставляет нравственную свободу человеческой личности общественным правилам, общественным приличиям, в духе бунтарского индивидуализма «бури и натиска». Свой индивидуализм в области морали он сравнивает с индивидуализмом в области искусства. Так же как правила в жизни делают человека приличным в своем поведении, но никогда не воспитают гения, так и в области искусства правила могут научить чему-то посредственному, но гениальное прорывается, как бурный поток, который сносит плотины. С точки зрения молодого Гете эпохи «бури и натиска», поэт должен руководствоваться прежде всего своим непосредственным, стихийным чувством.

Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt...
⟨...⟩ Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen
Wenn es euch nicht von Herzen geht.[2]

(«Если вы не чувствуете сами, вы ничего не добьетесь. Если это не теснится из глубины души вашей и с первобытной силой не покоряет сердца ваших слушателей... Никогда вы не сольете сердце с сердцем, если не от сердца идут ваши слова».)

Следовательно, по мнению молодого Гете, творчество гениальной личности, которая руководствуется природой и чувством, ломает традиционные правила искусства.

Если классицизм, против которого выступали писатели эпохи «бури и натиска», признавал в искусстве прежде всего гармонические, идеально прекрасные формы, формы прекрасного греческого храма, то Гете выступает с принципом «характерного» в искусстве. Характерное — значит индивидуальное, своеобразное, оно означает более реалистический подход к действительности, в которой существует целый ряд индивидуальных, характерных форм, не укладывающихся в классицистские нормы идеально-прекрасного.

Таким образом, происходит революция в основных художественных прицsmåipах. Но эта революция вовсе не означает строительства нового искусства на пустом месте. Гете и его молодые современники по-своему переоценивают тех писателей, которых высоко ценили классицисты. Так, например, молодой Гете увлекался Гомером, но если классицисты видели в Гомере прежде всего образец для создания эпопеи, отвечающей правилам высокого стиля, то Гете привлекали в Гомере патриар-

[1] Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 1978. С. 15.
[2] Goethe J. W. Poetische Werke. In 16 Bd. Bd 8. Berlin, 1965. S. 166—167.

хальная простота и близость к природе. Вместе с тем Гете и его единомышленники обращаются к литературному наследию и находят в нем образцы, которые противопоставляют образцам искусства, принятым в эпоху классицизма. Такова народная песня с ее простотой, безыскусностью, непосредственным воздействием на чувство; дальше — старинная немецкая поэзия, в особенности бюргерская литература XVI века (ее крупнейший представитель Ганс Сакс со своим наивным дидактическим реализмом становится примером для творчества Гете), но прежде всего таким образцом для Гете становятся драмы Шекспира. В 1771 году Гете выступает с речью в памятный день Шекспира и начинает эту речь такими словами: «Первая же страница Шекспира, которую я прочитал, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял, как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение». И далее: «Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность, все было мне ново, неведомо, и непривычный свет причинял боль моим глазам. Не колеблясь ни минуты, я отрекся от подчиненного правилам театра (т. е. от французского театра эпохи классицизма с его правилами трех единств. — *В. Ж.*). Единство места казалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени — тяжкими цепями, сковывающими воображение. Я вырвался на свежий воздух и впервые почувствовал, что у меня есть руки, ноги».[3]

Гете говорит, что Шекспир «состязался с Прометеем, воспроизводил его людей черта за чертой, только в колоссальных масштабах; вот почему мы не узнаем в них наших братьев; и потом он оживлял их дыханием своего духа, он говорит их устами, и мы узнаем их родство».[4] Шекспир представляется поэту эпохи «бурных стремлений» прежде всего как творец сильных личностей.

Можно было бы сравнить историческую пьесу Гете «Гец фон Берлихинген» с хрониками Шекспира и убедиться на этом примере, как это похоже и непохоже на Шекспира, как, учась у Шекспира и следуя Шекспиру, Гете вместе с тем творит дело своего времени.

Возьмем, однако, другой пример международного литературного влияния, более широко известный, потому что это школьный пример — вопрос о влиянии Байрона на молодого Пушкина, который подробно разобран в моей книге «Байрон и Пушкин».

«Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» — это новый тип поэмы, который создает молодой Пушкин, поэмы с современным героем, поэмы, по своему содержанию в высшей сте-

---

[3] Гете И. В. Собр. соч. Т. 10. С. 262.

[4] Там же.

пени актуальной и отвечающей запросам русской общественности того времени, поэмы, которая выражает в эпическом рассказе чувства современного человека, его конфликт с обществом, его разочарование и меланхолию, вызванные гнетущими общественными отношениями эпохи, бегство этого человека из общества «на природу» («Кавказский пленник», «Цыганы»), в условия более простых, патриархальных общественных отношений («Отступник света, друг природы», — говорил Пушкин о кавказском пленнике; «Он хочет быть, как мы, цыганом; его преследует закон», — говорится об Алеко). Причем в результате этого конфликта человек культурный, человек цивилизации, который захотел выйти из рамок привычных ему общественных отношений, на деле оказывается все-таки не человеком природы, а человеком общества. «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет», — к такому выводу приходит поэт, рассказав о той трагедии, которая разыгрывается в «Цыганах».

Русская общественная действительность накануне восстания декабристов и собственный опыт подсказали Пушкину образы кавказского пленника, Алеко, т. е. образ русского героя, передового, революционно настроенного молодого человека из дворянского общества. И все-таки образцом для Пушкина послужили, как известно, восточные поэмы Байрона. Пушкин в эти годы, как и вся молодежь того времени, увлекается творчеством Байрона, поэта революционного протеста в эпоху общеевропейской политической реакции после падения Наполеона. Байрон — вождь всей политически оппозиционной литературы в Европе того времени. Он создает образ протестующего и разочарованного современного героя и делает свои лирические поэмы, свои романтические поэмы выражением внутренних переживаний этого героя. Поэма Байрона сосредоточена вокруг образа героя, устами которого говорит сам поэт, героя, который является носителем мыслей и переживаний автора. Сюжет этой поэмы не героический, как в старой эпопее, а романтический, любовный. Образ байроновского героя имеет, как известно, определенные постоянные черты, и внутренние, и внешние. Внешность байроновского героя: горделивая осанка, высокий бледный лоб, изрезанный морщинами страстей, глаза, сверкающие зловещим огнем, уста, кривящиеся улыбкой. Его внутренний душевный облик: глубокое разочарование в жизни и конфликт с обществом.

Рядом с героем — образ его возлюбленной, идеальной красавицы. Обычно у Байрона этот образ дифференцирован: с одной стороны — страстная восточная красавица, темноволосая и черноглазая, с другой стороны — голубоглазая, светловолосая красавица, нежная христианская девушка (Гюльнара и Медора, противопоставленные друг другу в «Корсаре», как Зарема и Мария в «Бахчисарайском фонтане»).

Обстановка действия: экзотика Востока, описания экзотической природы, яркой и красочной народной жизни Востока и Юга, чаще всего — в форме лирической увертюры или вступления к рассказу. Затем лирико-драматическая композиция поэмы: не связанное последовательное повествование, а сосредоточение действия вокруг его драматических эффектных вершин, отрывочность, недосказанность, лирическая манера рассказа с повторениями, вопросами, восклицаниями, обращениями к герою, которые выражают лирическое участие автора в повествовании, эмоциональное сочувствие тому, что он рассказывает, судьбе своих героев. Наконец, присущий в большинстве случаев поэмам Байрона короткий лирический размер и резко отличающийся от длинного шестистопного стиха, который Остолопов считал обязательным для эпической поэмы.

Все эти жанровые особенности байроновской поэмы мы находим и в поэмах Пушкина. Пушкин был учеником Байрона и следовал примеру европейского поэта, первым проложившего путь к созданию новой художественной формы, в которой можно было выразить протест против сковывающей художника действительности.

«„Бахчисарайский фонтан“, — писал Пушкин, — слабее „Пленника“ и, как он отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил». Увлечение приводит к известным частным заимствованиям, скорее даже не сознательным заимствованиям, а реминисценциям, которые позволяют в создаваемый образ вкладывать какие-то черты, подсказанные чтением произведений любимого учителя. На такие заимствования в «Бахчисарайском фонтане» неоднократно указывалось. Так, например, портрет восточной красавицы Заремы у Пушкина напоминает такой же портрет восточной красавицы Лейлы в «Гяуре» Байрона. Рассказ о казни Заремы за совершенное преступление, по жестокому восточному обычаю («Какая б ни была вина, ужасно было наказанье!»), близок к такому же рассказу о казни Лейлы своим господином в поэме Байрона. Изображение душевных мук Гирея, который не может освободиться от воспоминания о погибшей Марии, напоминает совершенно аналогичные места из «Гяура» Байрона, изображающие душевные муки героя после казни изменившей ему Лейлы. Даже «фонтан слез» — концовка «Бахчисарайского фонтана», напоминает изображение могилы Зюлейки в конце «Абидосской невесты».

Итак, есть ряд мелочей, которые могут быть прослежены как отдельные заимствования, связанные с фактом более глубокого и принципиального влияния одного писателя на другого. И вместе с тем, конечно, было бы совершенно неправильно говорить о юношеском творчестве Пушкина как о творчестве подражательном, несамостоятельном. Пушкин идет своими путями, на основании русского общественного опыта и на основании индивидуальных особенностей своего творческого таланта. Пушкин,

в частности, выводя образ байроновского героя-индивидуалиста, развенчивает его (вспомним Алеко в «Цыганах»), осуждает его эгоизм, показывает ограниченность этого героя, чего никогда не делает Байрон, который целиком отождествляет себя с героем. Это важный поворотный пункт в развитии Пушкина, в развитии всей русской литературы; это путь к отказу от индивидуалистического бунта интеллигента-одиночки декабристского толка, который характерен для Пушкина в эти годы, в годы, непосредственно предшествующие декабрьскому восстанию. Народ и история — вот что решает судьбы человечества, по мнению Пушкина. Пушкин переходит к исторической драме («Борис Годунов») и к историческому роману («Капитанская дочка»). Этот поворот окончательно определяется после декабрьского восстания. Но еще до восстания мы видим, что путь индивидуалистического решения народных судеб, путь решения их вмешательством интеллигентов-одиночек осуждается Пушкиным, более исторически смотревшим на судьбы человечества, чем смотрел Байрон. Эта критика индивидуализма внутри байронических поэм Пушкина имеет соответствие и в художественном стиле этих поэм. Можно сказать, что Пушкин в романтической поэме уничтожает художественное единодержавие байронического героя. Герой у Байрона поглощает своими переживаниями все, что происходит в поэме. Он довлеет над развитием сюжета, он единственный, кто занимает воображение поэта. У Пушкина, в противоположность Байрону, героиня становится самостоятельным фактором действия. Достаточно напомнить трогательный образ черкешенки, образ Земфиры, который вовсе не поглощается образом Алеко. И, наконец, фигура старого цыгана (в «Цыганах»), занимающего самостоятельное место в поэме, — совсем не байронический персонаж, устами которого мудрость патриархального народного коллектива произносит приговор герою-индивидуалисту. Не случайно «Цыганы» местами переходят из композиционной формы лирической поэмы в драму; драматическая форма означает наличие ряда действующих лиц, имеющих свое самостоятельное значение, борющихся друг с другом, и т. д. Отметим также различия в роли описаний у Байрона и в романтических поэмах Пушкина. Как замечали уже современники, описания у Байрона не играют самостоятельной роли, они лишь исполняют роль увертюры, вступления в действие. Между тем у Пушкина описания играют часто самостоятельную роль. Таковы описания жизни кавказских горцев в «Кавказском пленнике», цыган в «Цыганах», картина гарема в «Бахчисарайском фонтане». Все это свидетельствует о том, что Пушкин выходит за пределы субъективной замкнутости лирической поэмы. Его интересует красочная, своеобразная жизнь русского Востока, Крыма, кавказских горцев и т. д. Через романтический интерес к экзотической жизни крымских татар, кавказских горцев или цыган Пушкин идет к реалистическому искусству, интересую-

щемуся объективной действительностью, историческим и национальным своеобразием, народной жизнью.

Особенно заметна разница между Байроном и Пушкиным при сравнении отдельных сходных мест в их произведениях. При этом отчетливо выявляются индивидуальные особенности стиля обоих поэтов. У Байрона — абстрактная, эффектная риторическая декламация; у Пушкина — классическая точность и строгость выражений.

Возьмем, например, изображение восточной красавицы в «Гяуре». Портрет Лейлы у Байрона занимает примерно 40 стихов. Глаза красавицы сравниваются с глазами газели, взоры ее сверкают, как драгоценные камни Джамшида, румянец ее щек подобен цветку гранатового дерева, распущенные волосы напоминают букет гиацинтов, ноги ее белеют на мраморных плитах белее горного снега, еще не запятнанного прикосновением земли. А вот гораздо более краткое и точное во всех деталях описание восточной красавицы у Пушкина:

...Он изменил!.. Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотою?
Вокруг лилейного чела
Ты косу дважды обвила;
Твои пленительные очи
Яснее дня, чернее ночи.
Чей голос выразит сильней
Порывы пламенных желаний?
Чей страстный поцелуй живей
Твоих язвительных лобзаний? (IV, 135)

Здесь в нескольких строчках, очень точных и вместе с тем лирических, дан портрет, который у Байрона занимает 40 стихов чрезвычайно риторических, эмфатических и абстрактных.

Еще пример. Известная поэма Байрона «Паризина» открывается описанием ночи, волнующей летней ночи, где происходит свидание любящих Уго и Паризины:

It is the hour when from the boughs
The nightingale's high note is heard;
It's the hour when lover's vows
Seem sweet in every whisper'd word;
And gentle winds, and waters near,
Make music to the lonely ear.[5]

(«Это — час, когда в тени ветвей слышен высокий голос соловья. Это час, когда клятвы влюбленных кажутся сладостными в каждом сказанном шепотом слове, и нежный ветер, и близкие воды звучат как музыка для одинокого слуха...».)

Это очень красивое описание, но описание насквозь лирическое, почти беспредметное, во всяком случае, не слагающееся в ясную картину. Изображаются сумерки, игра светотени, блеск

[5] The Poetical Works of Lord Byron. London, 1922. P. 320.

сверкающих звезд и луны; отмечаются далекие романтические звуки: пенье соловья, говор струй, шелест ветра; переход от цветов на земле к звездам на небесах, от синевы небес к краскам на земле определяется не предметным содержанием описания, а музыкальным параллелизмом, лирическими повторениями и т. п.

Сопоставим это с описанием ночи в «Бахчисарайском фонтане». У Пушкина все точно, предметно во всех подробностях, выбранных скупо, но вместе с тем необычайно выразительных:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья;
За хором звезд луна восходит;
Она с безоблачных небес
На долы, на холмы, на лес
Сиянье томное наводит.
Покрыты белой пеленой,
Как тени легкие, мелькая,
По улицам Бахчисарая,
Из дома в дом, одна к другой,
Простых татар спешат супруги
Делить вечерние досуги.
Дворец утих; уснул гарем,
Объятый негой безмятежной... (IV, 137—138)

Перед читателем последовательно развертывается ночной пейзаж. Луна светит не где-то и не как-то, а наводит свой свет на долы, на холмы, на лес. «Белая пелена», которою покрыты татарки, — это не какая-то неопределенная туманная пелена, а чадра, которою закрывают свои лица женщины по мусульманскому обычаю.

Из дома в дом, одна к другой,
Простых татар спешат супруги
Делить вечерние досуги... (IV, 138), —

обычай вечерних посиделок после жаркого дня и т. д.

Насколько правдива и жизненно достоверна во всех последовательно развертывающихся подробностях эта картина!

Путь Пушкина шел от романтизма к реалистическому искусству. Пушкин с самого начала своей учебы у Байрона выходит за пределы школы Байрона, преодолевает манеру Байрона.

Приведенные примеры — частное свидетельство неоднозначности, сложности процессов литературного взаимодействия. Предпосылками такого рода взаимодействий, международных литературных, культурных влияний являются те неравномерности, которые характеризуют развитие общества. В условиях неравномерности социально-исторических процессов страна, дальше прошедшая по единому пути развития человечества,

представляет стране, более отсталой, картину ее собственного будущего. Отсюда следует, что страна более отсталая не всегда должна заново проделывать путь исторического развития, который уже проделан в другой стране, она может использовать те культурные достижения, которые созданы раньше в аналогичных условиях другим народом.

Литературные влияния — частный случай культурных взаимодействий. Очень часто ложная национальная гордость подсказывает мысль о том, что наша национальная литература (таким образом могут рассуждать представители любого народа) создана только нашими собственными усилиями, что общечеловеческое культурное движение не помогало нам в нашем творчестве, которое является исключительно и до конца только нашим. Это, конечно, ложная национальная гордость, потому что единство исторического процесса в том и заключается, что между всеми народами мира существует культурная взаимопомощь. Это значит на практике осуществленное «братство народов» — взаимопомощь народов в едином деле общекультурного строительства человечества. В сущности, только некультурные народы никогда не испытывали влияния других народов. А культурные народы жили в общении друг с другом и потому испытывали международные влияния, но они пользовались передовыми идеями своего времени так, как это соответствовало конкретному историческому опыту и потребностям данного народа, следовательно, преобразуя, трансформируя, сочетая мировое культурное наследие со своей собственной национальной традицией.

При постановке вопроса о литературных влияниях, особенно о международных влияниях, в литературоведении прошлого допущено очень много ошибок. Вопрос этот нередко трактовался прежде всего очень внешне, схематически, главным образом с точки зрения заимствований: что именно такой-то поэт «взял» у другого поэта. Это сопоставление часто сводилось к механическому сопоставлению; достаточно было обнаружить сходство сюжета или отдельных персонажей, или некоторых изобразительных приемов, чтобы прийти к выводу, что в данном случае есть заимствование.

Для нас при таком сопоставлении различие столь же важно, как и сходство. Если в качестве примера приводились отношения молодого Пушкина и Байрона, то потому лишь, что, сравнивая молодого Пушкина и Байрона, мы легче можем понять, в чем творческое своеобразие Пушкина, как, учась у Байрона, на основании русского исторического опыта, на основании личных особенностей своего дарования Пушкин преобразовывал то, что служило для него образцом, трансформировал этот образец и преодолевал его влияние.

Для нас всякая литература — это прежде всего осмысление общественного опыта, сначала в более узких национальных

рамках, потом более широко — в общечеловеческом масштабе. Поэт создает художественные образы, осмысляющие общественную действительность, художественные образы, в которых он выражает свой опыт и через этот индивидуальный опыт исторический опыт человечества.

Значит, в литературе, которая созревает для того, чтобы воспринять какое-либо литературное влияние, должны возникнуть на основании собственного исторического опыта какие-то «встречные течения» (термин, который употребляет академик Веселовский в своих трудах по исторической поэтике). Только в том случае Байрон мог иметь успех в России, во Франции или в Германии, если в условиях общественного развития Германии, Франции или России были какие-то факты общественного опыта, какие-то потенции, которые делали влияние Байрона возможным и необходимым. При этом не менее важным, чем факт влияния, является вопрос о национальной трансформации образа, потому что заимствованный образец никогда не заимствуется механически, просто как подражание, как механическое воспроизведение, но является сложным творческим процессом, при котором заимствованное переосмысляется, трансформируется или даже преодолевается на основе собственного опыта.

Сравнительно-исторический метод, который при этом мы применяем (скажем, сравнивая Байрона и Пушкина, или в рамках русской литературной традиции — Л. Н. Толстого и Тургенева, молодого Лермонтова и Пушкина), является для методики историко-литературной работы чрезвычайно важным и полезным.

Очень трудно говорить о литературном произведении в отрыве от других произведений и картины литературного процесса: трудно определить, какую мерку к нему приложить. При сравнении литературного произведения с другим произведением того же времени или предшествующей эпохи сразу возникает отправная точка для того, чтобы понять своеобразие изучаемого произведения. Сравнивая, скажем, молодого Лермонтова с Пушкиным или Пушкина с Байроном, мы лучше понимаем своеобразие каждого из этих поэтов. Мы сопоставляем различные этапы историко-литературного процесса именно для того, чтобы понять своеобразие того этапа, который изучаем.

Основной предпосылкой возможности культурных взаимодействий, и в частности литературных влияний, является единство и закономерность общего процесса литературного развития, обусловленные единством и закономерностью социально-исторического процесса в целом.

Для историка вопрос о сходстве исторических явлений на одинаковых стадиях общественного развития не подлежит никакому сомнению. Возьмем, скажем, отношения феодализма на Западе и на Востоке — где-нибудь в Испании, на крайнем западе Европы, и на Востоке, в Средней Азии. И здесь, и там мы констатируем в условиях феодального общества одни и те же

явления: господство натурального хозяйства, сравнительно низкое состояние производственной техники, прикрепление непосредственного производителя-земледельца к земле, личную зависимость крестьянина от помещика. Подымаясь от этих основных предпосылок феодализма к более сложным явлениям общественной жизни, мы отметим повсюду распад возникших в ходе завоевательных войн больших империй на независимые или полунезависимые поместья-государства. Мы обнаружим и на Востоке, и на Западе при феодальных отношениях огромную роль церкви, которая является крупнейшим феодальным учреждением, крупнейшим землевладельцем, и вместе с тем в идеологическом плане основной идологической опорой феодального строя. Более того, мы найдем на Востоке в эпоху феодализма общественные институты, напоминающие соответствующие институты на Западе, например организации, сходные с западноевропейским рыцарством и монашеством у мусульман, только под другим названием (монахи-дервиши) и т. д. Мы найдем купеческие гильдии и ремесленные цеха как на Западе, так и на Востоке.

Значит, в разных странах, несмотря на их различную историческую судьбу, мы находим сходные явления общественной жизни. Это и позволяет нам говорить об общественном процессе как о процессе закономерном: в одинаковых исторических условиях должны закономерно возникать сходные явления.

Конечно, эти общие закономерности, эти аналогии не исключают значительных местных различий, связанных с конкретными условиями исторического развития данного народа или данной страны. С другой стороны, они не исключают и взаимного культурного влияния. Напротив, именно это сходство в общем историческом движении всего человечества и является предпосылкой возможности влияний, потому что, как мы уже говорили, влияние становится возможным там, где есть аналогичная общественная ситуация, где имеются «встречные течения», которые делают возможным воздействие.

Возвращаясь к тому примеру, который я привел в отношении феодализма, мы знаем, что рыцарство как форма организации феодального дворянства в эпоху развитого феодализма, рыцарские обычаи, рыцарская культура распространились по всей Европе из Франции. В Германию рыцарские обычаи, рыцарство как форма организации жизни феодального дворянства пришли из Франции, так же как немецкая рыцарская лирика миннезингеров или немецкий рыцарский роман возникают под влиянием Франции.

То сходство, которое мы обнаруживаем в общественной жизни разных стран независимо от непосредственных контактов этих стран и возможного влияния одних на другие, существует и в области культуры. Именно поэтому такие идейные и художественные движения, как Ренессанс, барокко, классицизм,

Просвещение, романтизм, классический реализм, натурализм, декадентство, о которых речь шла выше, характерны для большинства стран Европы. Их можно рассматривать как последовательные стадии единого исторического и литературного процесса, хотя в одной стране, по сравнению с другой, Просвещение, романтизм или реализм могут запаздывать и развиваться весьма своеобразно. Когда мы сравниваем литературу эпохи романтизма во Франции, в Германии и в Англии, то, несмотря на значительные различия, мы находим далеко идущее сходство, которое охватывает существенные особенности идеологии и художественного стиля. Тут могут быть и явления, связанные со структурой жанра, и признаки, связанные с выбором тем, сюжетов художественных произведений, с типологией образов, со стилистикой, метрикой, и прежде всего с тем общественным мировоззрением, которое лежит в основе художественного стиля. Поэтому неправильно было бы рассматривать развитие Франции, Германии или Англии изолированно.

Известно, что литература Просвещения зарождается раньше всего в Англии. Франция следует за Англией. В начале французского Просвещения стоят «Английские письма» Вольтера. Вольтер, великий французский просветитель, из Англии принес весть о новом направлении, о новых тенденциях общественной мысли, которые затем разовьются во Франции, разовьются по-иному, потому что Франция находилась в предреволюционной ситуации, и буржуазные просветительские идеи здесь получают гораздо большую политическую остроту. А потом Германия, страна отсталая по сравнению с Францией и Англией, подхватывает те же просветительские идеи, но придает им более умеренный, более филистерский характер, соответствующий уровню и типу ее развития.

Это относится не только к развитию просветительских идей, к идеологии в широком смысле — это относится и непосредственно к литературному творчеству, к литературным жанрам. Мещанская драма как новый жанр Просвещения зарождается в Англии. Потом мы обнаруживаем ее во Франции и, наконец, по примеру Франции и Англии, в Германии. Семейный мещанский роман тоже зарождается в Англии. Англия дает первые образцы этого нового жанра — романы Ричардсона. Затем этот жанр появляется во Франции, в Германии, приобретая здесь свои местные отличия, связанные с особенностями исторического развития Франции и Германии.

Из этого вовсе не следует, конечно, что Просвещение в Германии появилось только как отклик на Просвещение во Франции или Англии. Возникновение художественных направлений нельзя уподоблять моде на костюмы, которая распространяется путем подражания постепенно из какого-то центра и захватывает всю Европу. Дело в том, что Германия или Франция в тот или иной момент своего исторического развития созревают до

просветительских идей, что французская буржуазия начинает осмыслять свою судьбу, осмыслять мир, выковывать оружие для борьбы против феодального общества, но при этом пользуется опытом Англии, где аналогичная ситуация возникла несколько раньше. Следовательно, в таких случаях, где — как в Западной Европе — мы имеем очень близкие культурные связи между народами, очень трудно найти факты, достаточно изолированные для того, чтобы сказать: мы имеем здесь не влияние, а аналогию, — как мы теперь говорим, стадиальную аналогию, т. е. сходство литературного развития на одинаковых стадиях общественного развития.

Более чистые случаи стадиальных аналогий можно найти, если раздвинуть рамки всеобщей литературы и подойти более широко к картине единого исторического процесса, который закономерно переживается всем человеческим обществом, и в частности, в области литературного развития. Такого рода стадиальные аналогии можно обнаружить в истории культуры Запада и Востока.

В период феодализма средневековая литература в Европе начинается с героического эпоса. Героический эпос возникает еще раньше, в эпоху разложения родовых отношений. С героическим народным эпосом античного мира и романо-германского Запада, с поэмами Гомера, с «Песнью о Роланде», с германским героическим эпосом перекликаются русские былины, сербские юнацкие песни, старинная эпическая поэзия народов Востока — армянский «Давид Сассунский», калмыцкая «Джангариада», киргизский «Манас», узбекский «Алпамыш» и т. д.

Сходство выражается прежде всего в идеологии эпического века, в героических воинских идеалах, которые выдвигает эпос. В центре стоит образ героя, защитника своего рода-племени. Герой является воплощением народного идеала мужества, воинской доблести, непомерной силы, физической мужественной красоты. Мы находим в мировом эпосе, на Востоке и на Западе, одинаковые мотивы и сюжеты, в которых развертывается действие героического эпоса. Скажем, чудесное рождение героя, рост ребенка, который прибавляется не по дням, а по часам, его первый подвиг, который он совершает (как юный Роланд) почти в детском возрасте, его брачная поездка в далекую страну, где он «добывает» себе невесту; тема, связанная с защитой родины, с борьбой против иноземных захватчиков; портреты вражеских богатырей — будь то татары в русских былинах или сарацины во французском эпосе, или калмыки в эпосе тюркских народов Средней Азии: безобразные, чудовищные фигуры врагов, которых герой побеждает, несмотря на свой более человеческий, более слабый облик, являются сходными в эпосе разных стран. Мы находим в героическом эпосе и циклизацию вокруг феодального монарха: Владимир-Красное Солнышко — в русских былинах, Карл Великий — во французском эпосе, Джангар —

в калмыцком, Манас — в киргизском. Поэмы часто начинаются со сцены, изображающей витязей, собравшихся на пир у своего монарха. Они пьют «чашу меда пьяного». Появляется вражеский посол, бросающий вызов богатырям, и кто-нибудь из богатырей выезжает бороться за честь своей родины. Мы находим в эпосе те же особенности языка, стилистики, например, украшающие эпитеты, которые служат средством идеализации героев и предметов эпоса. Это универсально распространенное поэтическое средство, соответствующее мировоззрению эпоса, которое идеализирует героя, переносит действие в сферу того, что является идеальной нормой для певца и для народа, слушающего песню певца.

Возьмем следующую стадию развития поэзии Запада. Эпоха развитого феодализма создает рыцарскую любовную лирику куртуазного стиля, лирику трубадуров и стихотворений, а потом и прозаический куртуазный рыцарский роман.

Уже давно в науке стоит вопрос о чрезвычайно большом сходстве, которое существует между лирикой трубадуров и миннезингеров на Западе и арабской любовной поэзией Средневековья, по времени более ранней. Существует даже теория, согласно которой испано-арабская поэзия, поэзия арабов в Испании, послужила ближайшим источником, ближайшим толчком для формирования поэзии провансальских трубадуров. У этих арабских поэтов мы находим то же новое понимание любви как высокого, облагораживающего, духовного начала, культ дамы в формах вассального служения, требование от любящих любовной тайны, тему тоскующей, томящейся, неудовлетворенной любви, типичные формы любовной жалобы, виртуозную игру противоречиями возвышенного любовного чувства — страдания в любви и ощущения радости от любовного страдания. Мы находим типичные мотивы лирики трубадуров у более ранних арабских поэтов: описание весенней природы, которое открывает любовную песню; «стража», «соглядатаи», от которых любящие скрывают свою любовную тайну; сердце поэта — «келья», в которой живет его возлюбленная; мотив любовного сна, иллюзорной любовной радости; любовь к незнакомой даме по слухам о ее красоте и т. п.

Действительно ли здесь имело место влияние? Действительно ли под влиянием арабской поэзии сложилась лирика провансальских трубадуров? На этот вопрос исследователи не дают однозначного ответа. Тем не менее мы разделяем мнение тех ученых, что в данном случае речь может идти скорее о стадиальной аналогии, чем о непосредственном влиянии; в сходных условиях жизни феодального общества создаются сходные явления поэзии.

Другой пример — рыцарский роман Средневековья. Кретьен де Труа создает во Франции новый тип эпической поэмы, рассказывающей о возвышенной рыцарской любви, о фантасти-

ческих приключениях и подвигах, которые герой совершает ради своей дамы, вступая в борьбу с великанами, с хитрыми колдунами и волшебницами и т. п. На Востоке в персидском романтическом эпосе можно обнаружить очень близкую аналогию к западноевропейскому французскому рыцарскому роману. Поэмы знаменитого азербайджанского поэта Низами (XII в.) «Лейли и Меджнун» и «Хосров и Ширин», в особенности последняя, представляют собой очень близкую аналогию с несколько более поздним по времени французским рыцарским романом. Сюжет персидского романа XI века «Вис и Рамин» поэта Гургани настолько схож с «Тристаном и Изольдой», что возникал вопрос — не под влиянием ли этой восточной поэмы возникла легенда о Тристане? И только дальность расстояния и отсутствие каких бы то ни было прямых связей заставляют рассматривать это сходство как аналогию, как сходные поэтические явления, возникающие на одинаковой стадии общественного развития.

Точно так же и городская литература Средневековья: фаблио, новеллы, шванки имеют очень близкие аналогии в таких же анекдотах на Востоке. Весьма вероятно, что очень многие европейские рассказы такого типа идут с Востока. Здесь с несомненностью можно нащупать известное литературное влияние, связанное с культурным воздействием более передового Востока на более отсталый в Средние века европейский Запад. Но с той точки зрения, которую я сейчас развиваю, для нас безразлично, имеется ли здесь влияние или более общий факт стадиальной аналогии. Важно, что на одинаковых ступенях общественного развития в литературе возникают сходные явления.

О наличии стадиальных параллелей в языке и литературе говорил в свое время А. Н. Веселовский. Еще в конце 70-х годов XIX века он писал: «Как в языках, при различии их звукового состава и грамматического строя, есть общие категории 〈...〉, отвечающие общим приемам мышления, так и сходство народных верований, при отличии рас и отсутствии исторических связей, не может ли быть объяснено из природы психического процесса и совершающегося в человеке? Чем иначе объяснить, что в сказках и обрядах народов, иногда очень резко отделенных друг от друга и в этнологическом, и в историческом отношениях, повторяются те же мотивы и общие очертания действия».[6]

Когда Веселовский выдвинул эту мысль о сходстве в литературах разных народов при отсутствии влияния, о сходстве, основанном на аналогиях психического процесса на определенной ступени общественного развития, он опирался на пример классиков этнографии. Именно в области этнографии была впервые выдвинута эта идея исторического развития и сходства

[6] Веселовский А. Н. Собр. соч.: В 16 т. Т. 16. М.; Л., 1938. С. 86.

явлений у разных народов. Например, орудия каменного века похожи у народов всего мира. Когда мы говорим, что древнекаменный век — палеолит, век оббитых каменных орудий, сменяется неолитом — веком полированных каменных орудий, то эта смена проходит одинаково во всем мире. Известно, что первобытному человеку свойствен анимизм, вера в то, что предметы неодушевленной природы обладают такой же душой, как и человек; эти анимистические представления, верования и суеверия были распространены по всему миру. Этот тезис впервые выдвинул основатель классической этнографии, английский ученый Эдвард Тейлор в книге «Первобытная культура», вышедшей в 1871 году.

Во вступительной главе к этой книге Тейлор выдвигает мысль о единообразии, постоянстве и закономерности в развитии материальной и духовной культуры человечества на одинаковых стадиях общественного развития, независимо от географического расположения, от соприкосновения между собой народов, у которых мы находим сходные явления.

Тейлор отрицает расовую замкнутость и изолированность культурного развития народов, рассматривая историю цивилизации, историю человечества как единый процесс.[7] Эта же идея лежит в основе «Исторической поэтики» Веселовского, книги, оставшейся незаконченной, но которая, несмотря на это, остается грандиознейшей попыткой историко-литературного синтеза на базе литературоведения XIX века.

При построении своей «Исторической поэтики» Веселовский мыслит процесс развития литературы как мировой процесс, совершающийся в широчайших рамках в подлинном смысле мировой литературы. «Историческая поэтика» должна была охватить, по мысли Веселовского, развитие всех литератур как единый и закономерный процесс. Веселовский исходит из мысли о единстве и закономерности процесса развития мировой литературы в его общественной обусловленности. Эта общая концепция литературного процесса позволила Веселовскому широко сопоставлять явления, не связанные между собой непосредственной связью взаимных влияний, непосредственной исторической зависимостью или даже хронологической последовательностью, поскольку эти явления находятся на одинаковой стадии общественного развития. Например, Веселовский сравнивает древнегерманский героический эпос с «Илиадой» и с финской «Калевалой», сравнивает лирические четверостишия, которыми обменивались Алкей и Сапфо, с такими же любовными четверостишиями итальянских крестьян. Он сравнивает культовую драму древних греков, развившуюся из культа Диониса, с так называемой медвежьей драмой народов Северной Сибири; сравнивает родового и дружинного певца у древних греков, германцев

---

[7] См.: Тейлор Э. Б. Первобытная культура. М., 1939.

и кельтов с кавказскими ашугами, среднеазиатскими бахши и т. п.

Такой метод сравнения предполагает возможность рассмотрения указанных явлений независимо от их происхождения, географического распространения и хронологического приурочения как явлений, равноценных со стадиальной точки зрения. Иначе говоря, подразумеваются то же единство и закономерность процесса литературного развития, как и всего общественно-исторического процесса в целом.

«Историческая поэтика» Веселовского осталась незавершенной. Конечно, были практические трудности в ее осуществлении даже для такого гениального ученого, как Веселовский, с его исключительной эрудицией. Не охватить было одному человеку историю мировой литературы, построив ее заново, по новому принципу, как это мыслил Веселовский. Но были, вероятно, и некоторые внутренние причины неудачи замысла Веселовского, внутренние причины, которые позволяли автору сравнительно легко ориентироваться в пределах первобытного общества, в пределах народно-обрядовой поэзии и затрудняли его исследование более поздних этапов развития литературы, когда литературный процесс становился все более сложным и многообразным. Веселовскому трудно было продвигаться дальше потому, что по своим философским взглядам он был близок к позитивизму, и это мешало ему осмыслить содержание исторического процесса и его художественной специфики. Веселовский пытался эмпирически подойти к этому вопросу. Он говорил: надо сравнивать ряды сходных фактов в разных литературах; чем больше мы накопим рядов сходных фактов, тем шире будет охват сравнений, тем глубже мы проникнем в закономерности, которые появляются в этих фактах. Веселовский действовал эмпирически, путем индукции, исходя из накопленных эмпирических фактов. Общего представления о закономерности исторического процесса у него не было и не могло быть при состоянии науки XIX века. Мы сейчас можем продолжить работу Веселовского и закончить ту грандиозную постройку единого историко-литературного процесса, которую наметил великий русский ученый в своем гениальном опыте, оставшемся незаконченным.[8]

---

[8] В русле идей Веселовского, но на более последовательной научно-философской основе исследуются различные аспекты исторической поэтики в трудах М. М. Бахтина, Е. М. Мелетинского (см.: Бахтин М. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Л., 1986; Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990).



ОГЛАВЛЕНИЕ

З. И. Плавскин. Об авторе и книге 3
Лекция 1. Что такое наука о литературе? 12
Лекция 2. Вспомогательные дисциплины литературоведения. Текстология. 30
Лекция 3. Текстология (окончание). Творческая история произведения. 51
Лекция 4. Творческая лаборатория писателя. Проблема источников 68
Лекция 5. Изучение творческой лаборатории писателей XIX—XX веков 88
Лекция 6. Биография писателя 100
Лекция 7. Личная и социальная биография писателя 124
Лекция 8. Литературный аспект биографии писателя 143
Лекция 9. О критике и ее значении для истории литературы. Литературоведческая библиография 159
Лекция 10. Некоторые проблемы теории литературы. Познавательная и эмоционально-оценочная функции искусства 183
Лекция 11. Границы художественной литературы. Литературный процесс. 201
Лекция 12. Общие проблемы поэтики. Поэтический язык 211
Лекция 13. Трактаты по поэтике. Нормативная, сравнительно-историческая и теоретическая поэтика. Поэтика — наука на стыке лингвистики и литературоведения 220
Лекция 14. Метрика. Ритмическая организация стиха 244
Лекция 15. Историческое развитие стихосложения в разных странах. Определители стиха 268
Лекция 16. Рифма. Строфа 281
Лекция 17. Стилистика. Художественная лексика. Метафора 303
Лекция 18. Художественная лексика. Поэтические тропы. Метонимия. Стилистическое использование исторической лексики 325
Лекция 19. Стилистика. Поэтический синтаксис 345
Лекция 20. Проблема жанра. 369
Лекция 21. Историческая эволюция жанров 384
Лекция 22. Проблема стиля 403
Лекция 23. Историко-литературный процесс 419

Учебное издание

Виктор Максимович Жирмунский

ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Курс лекций

Редактор *В. С. Кизило*
Художественный редактор *Е. И. Егорова*
Технический редактор *А. В. Борщева*
Корректоры *Н. В. Ермолаева, А. С. Качинская*

ИБ № 4312

Лицензия ЛР № 040050 от 05.08.91 г.

Сдано в набор 25.10.95. Подписано в печать 27.02.96. Формат 60×90 1/16. Бумага тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 27,5. Усл. кр.-отт. 27,63. Уч.-изд. л. 29,36. Тираж 3000 экз. Заказ 118.
Издательство СПбГУ. 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9.

Ордена Трудового Красного Знамени ГП «Техническая книга» типография № 8 Комитета РФ по печати. 190000, г. Санкт-Петербург, Прачечный пер., д. 6.